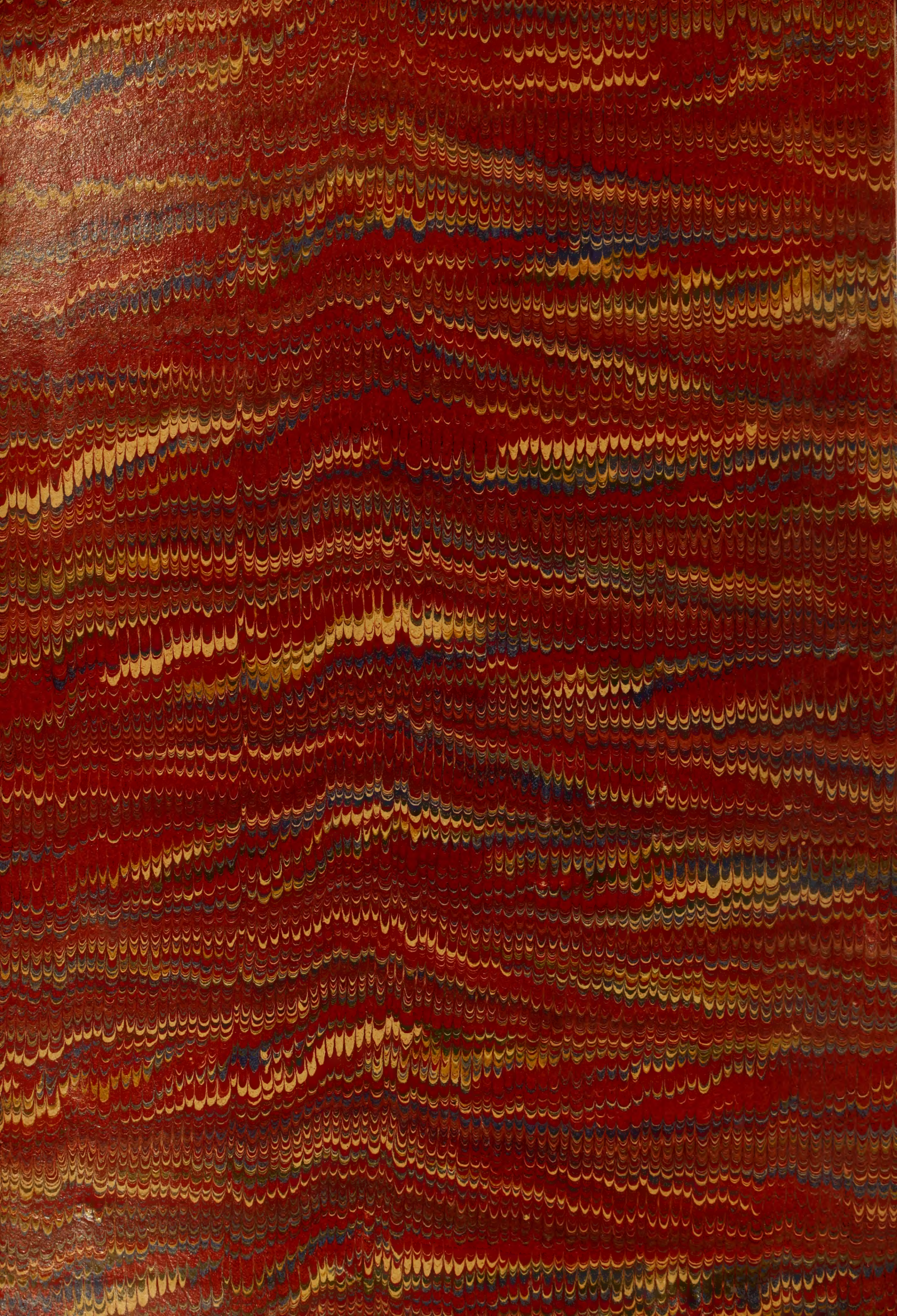
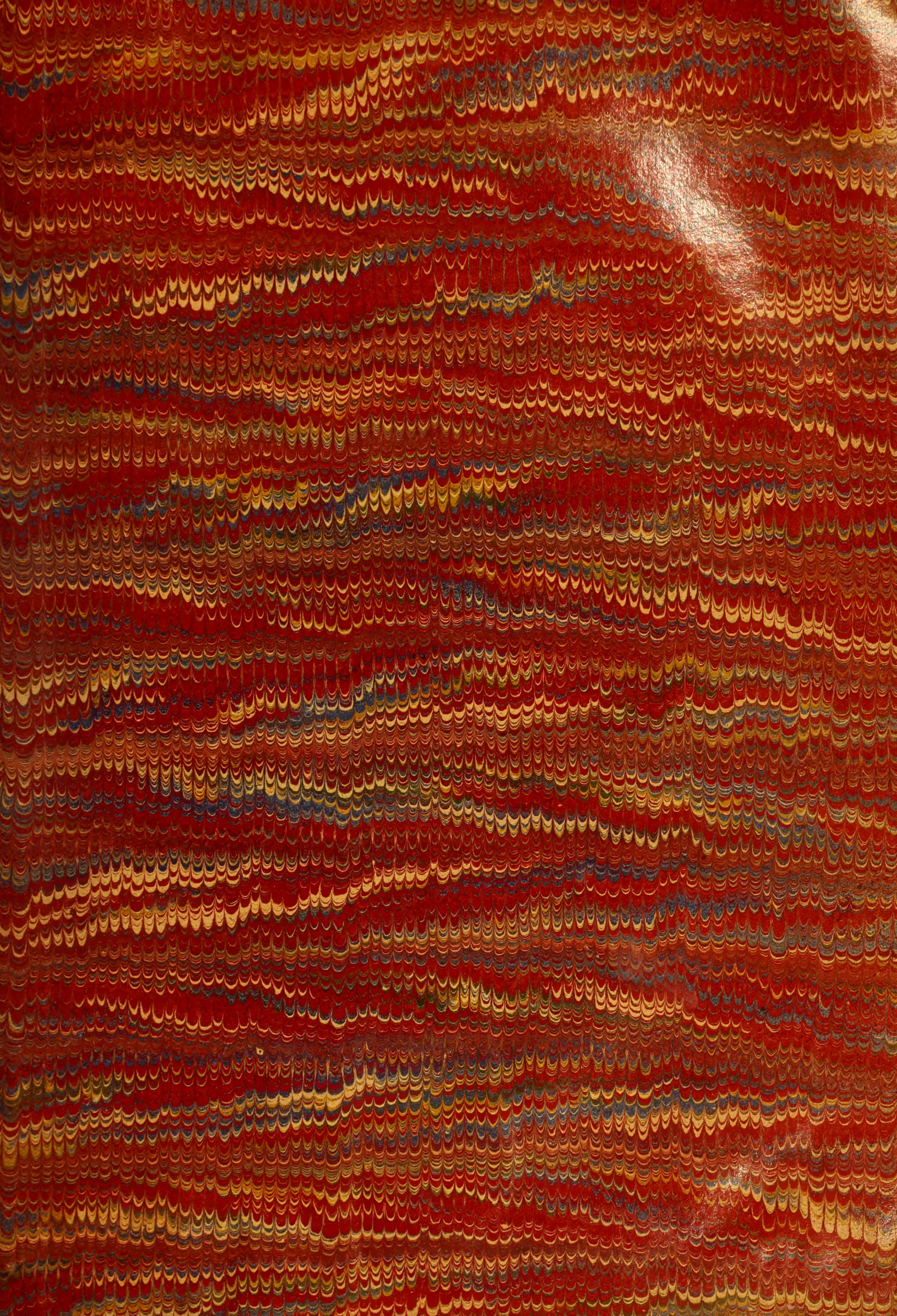






Jaune

ÉTUDES SUR L'ART
DE TOUS LES PAYS ET DE TOUTES LES ÉPOQUES
3

LA PEINTURE ROMAINE AU MOYEN-AGE, SON DÉVELOPPEMENT DU 6ÈME JUSQU'A LA FIN DU 13ÈME SIÈCLE

PAR

RAIMOND VAN MARLE
DOCTEUR DE LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

AVEC 71 PLANCHES EN PHOTOTYPIE



STRASBOURG — 1921 — J. H. ED. HEITZ

BIBLIOTHECA ROMANICA.

DIRECTION { F. ED. SCHNEEGANS, Strasbourg
PAUL HEITZ, Strasbourg

LISTE DES COLLABORATEURS:

C. Appel, Breslau
C. Battisti, Vienne
F. Beck, Bamberg
Aug. Becker, Leipsick
A. Coster, Chartres
J. Cuervo, Paris
G. Courtillier, Mulhouse
S. Debenedetti, Turin
F. Dosdat, Rombas
J. Friedolsheim, Strasbourg
Th. Gerold, Strasbourg
G. Gigli, Voghera
H. Gillot, Strasbourg
† G. Grœber, Strasbourg
Hæmel, Wurzbourg
H. Hauvette, Paris
B. Heller, Budapest
E. Hœpffner, Strasbourg
† F. Holle, Berlin
L. Jordan, Munich
E. Kohler, Strasbourg
M. Lœpelmann, Berlin
F. Luitz, Düsseldorf
C. Michaëlis de Vasconcellos, Porto
P. Nalli, Palerme
F. Neri, Siracuse
J. J. Olivier, Venise
C. Orlando, Rome
R. Palmarochi, Florence
A. Paris, Metz
P. Savj-Lopez, Naples
R. Schmidbauer, Augsbourg
F. Ed. Schneegans, Strasbourg
E. Sicardi, Caserta
L. Sorrento, Catania
G. Tecchio, Spezia
C. This, Ribeauvillé
H. Vaganay, Lyon
B. Wiese, Halle
W. Wurzbach, Vienne

Paraît depuis 1905. — Le prix de chaque numéro est de 1 fr. 50.

Bibliothèque française

Balzac. Eugénie Grandet. — Introduction par H. Gillot. 81/83.
—, Le Cabinet des Antiques. — Intr. par H. Gillot. 96/98.
Beaumarchais. Le Barbier de Séville. - Intr. par G. Grœber. 23/24.
Bernardin de Saint-Pierre, Paul et Virginie. — Intr. par A. Paris. 117/118.
Boileau. Art poétique. — Intr. par E. Hœpffner. 84.
—, Le Lutrin. — Intr. par E. Hœpffner. 101.
Chansons populaires des XV ème et XVI ème siècles avec leurs mélodies. — Intr. par Th. Gérold. 190 192.
Chateaubriand, Atala. — Intr. par F. Ed. Schneegans. 64 65.
—, René. — Intr. par F. Ed. Schneegans. 161.
Choix de poésies politiques et satiriques du temps de la Fronde. Intr. par M. Lœpelmann. 237/238.
Corneille, Le Cid. Intr. p. G. Grœber. 3.
—, Horace. Intr. par C. This. 29.
—, Cinna. — Intr. par C. This. 50.
—, Polyeucte. — Intr. par C. This. 80.
—, Le Menteur. — Intr. par C. This. 92.
—, L'illusion comique. — Intr. par F. Ed. Schneegans. 270/271.
Dancourt et Saint-Yon, Le Chevalier à la mode. — Intr. par J. J. Olivier. 262/263.
Descartes. Discours de la méthode. — Intr. par G. Grœber. 4.
Diderot, Le Paradoxe sur le Comédien. — Le Neveu de Rameau. — Intr. par F. Luitz. 179/182.
Guérin, Maurice de, Journal, Lettres, Poèmes, Fragments. — Intr. par F. Ed. Schneegans. 132 136.
La Bruyère, Caractères. — Intr. par F. Ed. Schneegans. 102/107.
Lamartine. Méditations. — Intr. par F. Ed. Schneegans. 75 77.
La petite Bovrgeoize, Poème satirique de l'an 1610. — Intr. par M. Lœpelmann. 205.
Marie de France, Les Lais. I—IV. 274/275
—, —, Les Lais. V—XII. — Intr. par E. Hœpffner. (Avec glossaire.) 277/278.
Marot, Clément, Psautier Huguenot avec mélodies. — Intr. par Th. Gérold. 252/254.
Mérimée, Prosper, Mateo Falcone. — Intr. par G. Courtillier 276.
Molière, Le Misanthrope. — Intr. par G. Grœber. 1.
—, Les Femmes savantes. — Intr. par G. Grœber. 2.
—, L'Avare. — Intr. par C. This. 46.
—, Tartuffe. — Intr. par G. Grœber. 119.
—, L'école des femmes. — La critique de l'école des femmes. — L'impromptu de Versailles. — Remerciement au roi. — Intr. par F. Ed. Schneegans. 225/227.
—, Le Malade imaginaire. — Intr. par F. Dosdat. 228 229.
—, Les Fâcheux. — Intr. par F. Ed. Schneegans. 231.
—, Le Bourgeois gentilhomme. — Intr. par C. This. 249 250.
—, Monsieur de Pourceaugnac. — Intr. par F. Ed. Schneegans. 255.
—, L'amour médecin. — Intr. par F. Ed. Schneegans. 256.

LA PEINTURE ROMAINE AU MOYEN-AGE, SON DÉVELOPPEMENT DU 6ÈME JUSQU'A LA FIN DU 13ÈME SIÈCLE

ÉTUDES SUR L'ART
DE TOUS LES PAYS ET DE TOUTES LES ÉPOQUES
3

LA PEINTURE ROMAINE AU MOYEN-AGE, SON DÉVELOPPEMENT DU 6ÈME JUSQU'A LA FIN DU 13ÈME SIÈCLE

PAR

RAIMOND van MARLE
DOCTEUR DE LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

AVEC 72 PLANCHES EN PHOTOTYPIE



STRASBOURG — 1921 — J. H. ED. HEITZ



Au Comte

Umberto Gnoli

Témoignage d'affectueuse amitié

PREFACE.

C'est en engageant des recherches d'abord sur les relations existantes entre Giotto et ses prédécesseurs immédiats, puis sur celles qui lient Cavallini et ses contemporains à leurs ancêtres artistiques les plus éloignés que s'est amassé entre mes mains le matériel formant le fondement du présent volume.

Les problèmes qui se posent au cours d'un travail semblable sont si nombreux et souvent d'une nature si compliquée que je ne compte point trouver une approbation générale de ma façon de concevoir les liens qui unissent les derniers des antiques au premiers artistes de la Renaissance.

C'est en voulant d'avance donner une réponse à des critiques autrement trop faciles ou à des doutes trop compréhensibles que j'ai tenu à démontrer, preuves à l'appui, les raisonnements qui m'ont fait incliner plutôt dans un sens que dans un autre. Certes mon travail n'y a pas gagné du point de vue de l'agrément de la lecture. Pourtant je ne crois pas avoir besoin de démontrer les avantages qu'offre ma façon de procéder.

Le lecteur trouvera au commencement de chaque chapitre un court exposé sur l'histoire de Rome durant la période qui y est traitée.

Il s'est concentré à Rome trop de courants divers pour qu'on puisse les négliger en écrivant l'histoire de son art. Evidemment j'aurais pu ne limiter à énumérer seulement les faits qui furent intéressants de ce dernier point de vue, mais réflexion faite j'ai cru mieux faire en les laissant dans leur cadre, quitte à en dire parfois quelques mots de trop.

L'édition de mon volume suit de trop près celle du monumental ouvrage de Mgr. Wilpert pour que le lecteur ne cherche pas une relation entre l'un et l'autre. Pourtant un coup d'œil suffira pour le convaincre que nos buts et nos points de vue sont trop différents pour qu'il puisse y

en avoir; tandis que Mgr. Wilpert nous a donné une description raisonnée et archéologique des différents monuments picturaux de Rome, j'ai tâché à démontrer l'évolution de l'école romaine. Naturellement je me suis servi avec reconnaissance du riche matériel, que nous offre l'énorme travail de l'éminent prélat auquel j'exprime ici ma reconnaissance pour la grande bienviellance qu'il m'a montrée pendant la préparation de mon livre.

Je tiens également à témoigner ma gratitude envers MM. A. Muñoz, surintendant des monuments du Latium, Sila Rosa, inspecteur honoraire des monuments de Tivoli, et tout particulièrement envers M. Emile Marcault professeur à l'Université de Pise à qui je dois des indications aussi précieuses qu'utiles.

Pérouse, Mai 1921 R. v. M.

TABLE DES MATIÈRES.

I.

INTRODUCTION

LE STYLE ANTIQUE DE LA PEINTURE ROMAINE AU 4e ET AU 5e SIÈCLE.

Encore que mon dessein soit d'écrire l'histoire de la peinture romaine, après seulement qu'elle s'est distinguée de l'art des premiers chrétiens, il faut bien que je dise quelques mots de ces fresques des catacombes dont les auteurs furent les prédécesseurs immédiats des premiers artistes dont il sera question dans ce volume.

Bien des historiens d'art — par peur d'être pris, soit pour des théologiens, soit pour des «littérateurs de l'art» — ont nié l'importance de l'élément qui distingue certaines fresques des catacombes de la peinture païenne contemporaine, à savoir cet esprit religieux qui se manifeste dans ces œuvres dont, par ailleurs, d'autres savants, pour des motifs inspirés par leur foi, ont exagéré l'importance. Si d'un côté il est vrai que les premiers chrétiens n'ont pas inventé un art nouveau pour orner leurs cimetières et leurs églises souterrains, il est pourtant indéniable qu'endehors d'un changement naturel dans le choix des sujets, on constate souvent alors dans la figure humaine des expressions manifestant une vie intérieure que les antiques ne connaissaient point. Il est vrai que cela ne se rencontre pas dès les premiers produits de l'art chrétien, dans lesquels toutes les caractéristiques de l'antiquité romaine sont conservées, caractéristiques qui persistèrent d'ailleurs pendant assez longtemps dans la sculpture. Il me semble puéril de nier qu'un esprit ignoré des païens animait ces artistes des catacombes lorsqu'ils représentaient les Orantes. En les comparant avec des représentations antiques de personnages en prière, nous serons frappés par

le mysticisme de l'image chrétienne, sentiment qui fait complètement défaut chez l'autre. C'est surtout en comparant des sujets analogues comme le sacrifice d'Abraham et celui d'Iphigénie que cette différence saute aux yeux.[1]

Il va sans dire que nous ne possédons pas d'œuvres picturales chrétiennes à Rome du 2e et du 3e siècle endehors de celles des catacombes, mais un important développement s'observe après la paix de l'église de 313. C'est avant tout le sujet qui change; au lieu des symboles de la foi presque cachés dans les motifs païens, on trouve désormais des Christs en majesté et des représentations de la Croix.

La théorie exposée par Wickhoff[2] que l'art chrétien du 4e et du 5e siècles, y-compris ses manifestations en Orient, serait le résultat d'un mouvement préparatoire, qui, au 2e et 3e siècles se serait prononcé à Rome n'a désormais que très peu d'adhérents; elle a fait place à l'hypothèse de Strzygowski[3] selon laquelle c'est l'Orient — l'Égypte, la Syrie, et spécialement les villes d'Alexandrie, Antioche et Éphèse — qui aurait fourni tous les éléments constitutifs du mouvement du 4e et 5e siècles, sans rien devoir à Rome, et antérieurement au mélange avec les contributions hélléniques, mélange qui devait se produire à Constantinople et avoir pour résultat l'art byzantin.

La doctrine de Strzygowski a eu un succès facile et considérable. Les arguments savants et les déductions ingénieuses y sont présentés avec une telle vigueur et trouvaient, grâce à une poussée générale vers l'Orient, que le monde a subie en ces derniers temps, tant de fervents admirateurs qu'on a pris l'habitude de parler de la suprématie de l'Orient sur l'Occident pendant les trois premiers siècles chrétiens, comme d'une vérité démontrée.

Et il en serait effectivement ainsi si vraiment on avait prouvé que l'art de l'antiquité chrétienne de l'Orient — je ne parle que de l'art figuré — était antérieur comme date et supérieur comme qualité à celui que produit Rome. Or bien que cette question puisse sembler simpliste après toutes les études profondes qui ont paru dans ces dernières années je ne puis m'empêcher de la poser et de la trouver de la plus haute importance pour la solution du problème. En ce qui concerne les dates, elles sont pour les œuvres de l'Orient un peu à la merci de ceux qui

[1] Comme l'a très justement remarqué le père H. Leclercq dans son Manuel d'Archéologie chrétienne et son chapitre sur l'art des Catacombes dans le Dictionnaire d'Archéologie et Liturgie dirigé par Dom Cabrol.

[2] Wickhoff u. W. von Hartell, Die Wiener Genesis. Vienne 1895.

[3] Strzygowski, Orient oder Rom. Leipzig 1901.

désirent soutenir la priorité des œuvres de ces régions; et le savant le plus sincère est-il toujours maître d'un pareil désir?

Quant à Rome nous n'avons aucune difficulté pour les dates. L'art des catacombes et des sarcophages chrétiens est un prolongement direct de la peinture et de la sculpture païennes. Il aurait été extraordinaire qu'un changement de croyance religieuse eût produit immédiatement une modification radicale dans le style artistique. Il était tout à fait naturel que ce changement ne s'opérât qu'après quelque temps et par conséquent nous sommes exactement renseignés sur l'aspect des plus anciennes sculptures et peintures chrétiennes.

Il ne peut y avoir question sur la différence de valeur artistique. Les œuvres romaines des trois premiers siècles chrétiens sont supérieures aux rares produits orientaux qu'on a attribués à la même époque et on pourrait se demander en réduisant toute la question en une formule élémentaire s'il est possible que, les dates fussent-elles exactes, l'Orient chrétien où nous ne trouvons que peu d'œuvres et d'une qualité médiocre, ayant l'aspect provincial ait influencé Rome qui était depuis des siècles un grand centre artistique où le nombre des produits de l'art chrétien fut immense et d'une qualité bien supérieure.

Les œuvres du 4e siècle qui existent encore de nos jours à Rome, confirmeraient une partie de l'hypothèse de Wickhoff; elles ont l'aspect franchement antique et concordent d'une part avec l'art des catacombes, de l'autre avec le goût décoratif impérial. C'est surtout le cas pour la mosaïque du mausolée rond, construit pour les filles de Constantin, (306 à 337) maintenant l'église de Ste. Constance.[1] Dans la voûte qui fait le tour de la coupole de cet édifice on ne trouve presque rien qui nous fasse comprendre que nous ayons là une œuvre chrétienne, ce sont des oiseaux, et des vases sur un fond parsemé de branches, des médaillons à dessins ornementaux, à figures humaines, ou bien des ronds encadrant des cupidons, des oiseaux et d'autres animaux. Le plus gracieux est cette partie où le milieu est occupé par un buste de jeune homme, entouré de guirlandes de vignes tandis que les quatre angles montrent le transport du raisin dans des chariots et les vendangeurs piétinant la récolte. Pourtant si le caractère chrétien religieux manque il ne faut pas oublier qu'il ne nous reste ici qu'une partie de la décoration totale. Les sujets qui or-

[1] E. Müntz, Ste. C. de Rome, Revue Archéol. II Serie XXX 1875 p. 224 et 273; XXXV 1878 p. 353. G. B. De Rossi, Della decorazione interna del Mausoleo Constantiniano della via Nomentana appellato Sta. C., Bullett. dell'Istit. di corresp. archeol., 1889. p. 79. C. B. Kuenstle. Das Mausoleum von Sta. Costanza und seine Mosaiken nach De Rossi, Röm. Quartalschr. 1890, p. 12. A. Schmarzow, Der Kuppelraum von S. C. in Rom. etc. Leipzig 1904.

naient la coupole ne nous sont connus que par des dessins du 16e siècle conservés à l'Escurial de Madrid[1], ils consistaient en une série de sujets de l'Ancien Testament, chers aux peintres des catacombes: Moïse frappant le rocher, le sacrifice d'Abraham, Daniel devant ses accusateurs, Tobie pêchant dans le fleuve, etc. Deux mosaïques dans des niches, laides et fort restaurées, me semblent dater de la fin du 4e siècle; elles représentent Moïse recevant l'ancienne Loi de la main de l'Eternel, et le Sauveur[2] donnant la Loi Nouvelle à St. Pierre en présence de St. Paul. Les deux mosaïques montrent des palmiers sur des fonds à nuages. Dans la dernière, quatre brebis se tiennent aux pieds du Christ; elles viennent des deux villes mystiques Bethléem et Jérusalem représentées par de petits édifices, un motif que nous retrouverons très souvent.

Les éléments helléniques qui caractérisent la décoration de Ste. Constance peuvent être comparés à ceux de la mosaïque de Kabr-Hiram au Louvre que M. Diehl date de la fin du 4e siècle, contre Renan qui la croyait du 6e. On y trouve également des rinceaux et des médaillons avec des scènes de chasse et d'agriculture.[3]

Le Pontife Libère (352—66) fit construire sur le mont Esquilin une basilique qui, dans le «liber pontificalis» est designée comme «in Sicininum» et mentionée dans le Martyriologe du Gérome qui date du 4e siècle, comme «Sanctae Mariae». De l'origine miraculeuse de la basilique il sera question quand nous parlerons de la mosaïque de la façade d'environ 1308, qui en illustre la légende. L'église fut refaite ou reconstruite par le Pape Sixte III (432—40), à qui nous devons les mosaïques qui ornent l'arc de triomphe. C'est justement en comparant cette décoration avec les vingt-sept représentations en mosaïque de l'Ancien Testament qui se trouvent en haut de la nef qu'on est frappé par la différence indéniable qui existe entre l'une et l'autre, celles de l'arc sont plus évoluées et montrent une influence orientale tandis que les autres sont exécutées dans un esprit plus antique[4]. Une attribution au 2e siècle qu'on

[1] R. Garucci. Storià dell arte cristiana. 6 vols. Prato 1881 IV pl. 205.

[2] E. Bertaux, Rome, 2 vols. Paris 1905 II p. 42 se trompe en disant que la figure du Christ est imberbe.

[3] Ch. Diehl, Manuel de l'Art Byzantin, Paris 1910 p. 210 et p. 61. De semblables détails profanes auraient été, selon M. Diehl, transmis de l'art Égyptien à celui de la Rome antique, et c'est là que le mosaïste chrétien du 4e siècle aurait emprunté l'exemple qu'il suivit.

[4] F. Blanchino, De Sacris imaginibus musivi operis a S. Syxto Papa III in Basilica Liberiana constructis etc. Dissertationes duae, Romae 1727. A. Valentini, La patriarcale basilica Liberiana oggi di S. Maria Maggiore, Roma 1839. H. Grisar, Il tempio nell mosaico di S. M. M. Civilta Cattolica vol. XII 1897. p. 479. G. P. Richter A. Cameron Taylor, The golden Age of Classic chri-

a proposée pour ces dernières est sans fondement sérieux, mais il semble très probable que ces mosaïques firent partie de la basilique de Libère. L'hypothèse que les tableaux de l'arc et de la nef auraient été exécutés simultanément, mais par des artistes différents, a été rendue insoutenable par la découverte faite par le P. Grisar que les mosaïques de l'Ancien Testament ont été sciées et par conséquence existaient déjà au moment où le Pape Sixte III reconstruisit la basilique [1].

Je ne veux pas décrire les vingt-huit scènes mais je me limiterai à quelques remarques générales. L'esprit de l'œuvre est aussi antique que celui des mosaïques de Ste. Constance. Il est vrai que nous trouvons ici des tableaux chrétiens mais leur technique est plus complètement païenne, parce que, au moment où nous constatons dans les autres œuvres chrétiennes une technique très soignée, celles de Ste. Marie Majeure se rattachent par leur rudesse d'exécution à la décadence qui caractérisait à ce moment les mosaïques païennes.

Antiques aussi sont les toges à larges plis et les types, les formes des têtes et les barbes ou encore cet esprit arcadien qui se manifeste chaque fois que sont représentés des bergers avec leurs troupeaux dans les champs. Aucun artiste vraiment chrétien n'aurait eu l'idée de nous faire voir les explorateurs de la Terre Promise sous l'aspect de véritables gladiateurs. Tout effort musculaire est d'ailleurs observé et rendu avec une compréhension propre à un habitué des arènes. Le fond en paysage — cet héritage de l'antiquité que les artistes byzantins abandonnèrent au plus vite — ne manque presque jamais.

Les tableaux de la nef de Ste. Marie Majeure forment l'unique exemple venu à ma connaissance où un mosaïste tâche courageusement de rendre par la constellation des pierres, toute la liberté des gestes, tout le réalisme et l'impressionisme qui font le charme des peintures pompéiennes. Bien qu'il n'y ait pas réussi, plusieurs scènes de batailles, les représentations du Passage de la Mer Rouge et de Josué arrêtant le soleil, en sont des essais très intéressants.

C'est un cycle narratif chrétien dont l'auteur ne connaissait encore aucune loi de l'art chrétien. Il est libre de toute influence orientale ; il n'y a que l'image de la fille de Pharaon avec ses femmes qui, par leurs types, leurs gros yeux et les lourds bijoux, nous feraient croire le contraire, mais ici les personnages ressemblent assez à ceux qu'on re-

stian Art, London 1904. O. Tozzi, Storia della basilica di Sta. M. M., Roma 1904 Sisto Scaglia, I mosaici antiche della basilica di Sta. M. M in Roma, Roma 1910.

[1] Parmi les savants contemporains M. Toesca est un de ceux qui soutiennent que toutes les mosaïques seraient du temps de Sixte III. Storia dell arte italiana en cours de publication. Turin 1913 etc., p. 75.

présentera plus tard sur l'arc pour admettre que les artistes qui y travaillèrent pour le Pape Sixte changèrent l'aspect de ce tableau avant de le mettre en place. D'ailleurs les vingt-huit mosaïques sont toutes restaurées au point qu'on peut se demander ce que les restaurateurs du 5e siècle et d'autres venus plus tard ont laissé de l'aspect original.

Une autre mosaïque romaine dont nous sommes sûrs qu'elle fut exécutée au 4e siècle — celle-ci également assez changée par des restaurations — orne l'abside de Ste. Pudentienne, église qui occupe l'endroit où St. Pierre était venu dire la messe[1]. L'ornementation de l'église fut faite par ordre de trois prêtres, Ilicius, Maximus et Leopardus au temps du Pape Siricius (385—98)[2]. A l'origine treize agneaux formaient une frise inférieure; au 16e siècle douze en furent supprimés ainsi que les deux villes mystiques dont ils sortaient, de manière qu'il ne reste ici que l'Agneau Pascal. Au même moment on diminuait la mosaïque de la conque, des deux figures qui s'y trouvaient aux extrémités, réduisant ainsi le nombre des apôtres à cinq de chaque côté. Ils sont vus en mi-figure parlant et gesticulant; derrière chaque groupe se tient une figure de femme portant une couronne; elles personnifient les chrétiens venus de la Synagogue et du Temple païen. Au centre on voit le Sauveur assis sur un trône à pilastre dont le dossier est couvert. Il bénit à la manière grecque et tient un livre ouvert avec une inscription en latin. Au-dessus de lui on voit une grande croix gemmée et les symboles des Evangélistes. Le fond est formé par une enceinte en architecture dont on voit le toît en tuiles et un certain nombre des portes identiques toutes ouvertes, d'autres édifices de formes diverses surpassent en hauteur cette enceinte.

Malgré que l'aspect général de la mosaïque soit celui d'une œuvre de l'antiquité païenne, impression qui serait confirmée par les figures des apôtres vêtus de toges romaines, les éléments d'origine orientale ne manquent pas. Il y a d'abord la figure barbue et la chevelure noire du Sauveur qui — comme l'a remarqué M. Bertaux — appartient au type syrien, la forme du trône est orientale, la ville représentée dans le fond n'est pas une figuration mystique mais une image de la véritable Jérusalem, la croix ornée est également dans le goût oriental.

[1] L. Lefort, La mosaïque de Ste. Pudentienne à Rome, Revue Archéol. II Série XXVII 1874 p. 96. Idem. Nouvelles observations sur la mosaïque de Ste. Pudentienne. Nuovo Bullett. d'archeol. christ. 1896 p. 174. P. Crostarosa, Osservazione sul mosaico de S. P., id. 1895 p. 58. H. Grisar, Il mosaico di S. P. à Roma coll edifici dei luoghi santi, Civiltà Cattolica, vol. III 1895 p. 722, vol. XII 1897 p. 473.

[2] Mgr. J. Wilpert la date 402—17 v. Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom VI. bis XIII. Jahrhundert; 2. Aufl. 4 vols. Freiburg 1917, pl. 74. Lorsque je ne cite dorénavant que le nom de Mgr. Wilpert c'est à cet ouvrage que je réfère.

D'autres mosaïques qui se trouvaient dans la même église nous sont connues par des dessins. Elles représentaient le Sauveur, cette fois imberbe, assis entre les frères de Ste. Pudentienne. Une mosaïque montrant St. Pierre assis entre deux agneaux y faisait face. Une inscription disait: «Maximus fecit cum suis».

S'il n'est pas téméraire de vouloir prononcer un jugement sur aussi peu de données, il faudrait arriver à la conclusion que les premiers éléments orientaux se sont introduits dans l'art romain entre la composition de la mosaïque de la Basilique du Pape Libère (352—66) et celle de Ste. Pudentienne (385—98), pourtant je crois que nous sommes assez près de la vérité si nous plaçons cette infiltration, sans trop préciser, dans la deuxième moitié du 4e siècle. Encore ne faut-il pas oublier que pour la mosaïque de Ste. Pudentienne on doit se borner à constater la présence de quelques éléments orientaux et que l'ensemble de l'œuvre a un aspect encore entièrement antique.

C'est probablement encore du 4e siècle qu'il faudrait dater la mosaïque décorative qui se trouve dans ce qui était jadis le portique du Baptistère de Latran. Le sommet en est formé par une coquille au-dessous de laquelle se trouvent quatre colombes et un agneau. Du cadre en demi-cercle pendent six croix, prises dans le haut des guirlandes qui, entourant des vases, occupent tout le reste de la conque. Cette superbe ornementation ressemble assez à certaines parties de celle de Ste. Constance, seulement ici les formes paraissent un peu plus évoluées. D'autres mosaïques qui s'y trouvaient ont maintenant disparu. Des scènes du Vieux et du Nouveau Testament faisaient face à cette décoration [1]. D'après un texte de Prudens il paraît que dans le Baptistère même on voyait le Bon Pasteur entouré de son troupeau et — sans doute dans une frise en bas — un navire luttant contre les vagues.

Nous pouvons être sûrs que s'il ne reste que peu de mosaïques du 4e siècle à Rome, elles furent faites en grande quantité. La victoire de la foi chrétienne fut célébrée par nombre de constructions religieuses dont témoignage le «Liber Pontificalis» [2], qui nous informe que, même avant l'heureux événement, des églises furent bâties, comme celle de St. Marcel qui doit son origine à l'évêque romain de ce nom, mentionné en 308—9. Constantin lui-même donna l'exemple, c'est à sa

[1] Un texte attribué à St. Ambroise mentionne dix-sept tableaux de l'Ancien Testament et quatre des Evangiles. Prudens parle au contraire de vingt-neuf sujets empruntés à l'un et vingt-cinq à l'autre.

[2] v. Duchesne, Notes sur la topographie de Rome au moyen-âge, Mélanges d'archéologie et d'histoire 1887. Hartmann Grisar, Roma alla fine del mondo antico (trad. de l'allemand). Roma 1908, p. 146.

munificence qu'on doit la première église de St. Laurent, les basiliques dédiées à Ste. Agnès, aux Sts. Pierre et Marcellin, à St. Paul, celle du Vatican qu'il se fit représenter en mosaïque sur l'arc offrant le modèle de l'église au Sauveur[1] et la Basilique «Hierusalem», de nos jours appelée Ste. Croix de Jérusalem. Les Papes Sylvestre (314—35) et Marc (336) contemporains de Constantin, furent sans doute d'avis qu'il était inutile d'augmenter beaucoup le nombre des édifices religieux dont l'empereur dotait la ville; de chacun nous ne connaissons qu'une seule église. Par contre à Jules I (337—52), dont le pontificat commençait l'année même où mourut Constantin, on doit Ste. Marie en Trastevere, la basilique Julienne près du forum de Trajan, une autre située le long de la «via Portuensis», et la basilique de St. Valentin[2]. Comme nous avons vu son successeur Libère (352—66) fondait Ste. Marie Majeure avec les mosaïque que nous venons d'examiner. Le Pape Damase I (366—84) vouait un culte spécial aux souvenirs des chrétiens des deux premiers siècles. Il fit refaire l'église «Sancti Laurentii in Lucina» mais, à cause de l'intérêt qu'il portait aux catacombes, c'est surtout dans les alentours de la ville qu'il faut chercher ses basiliques comme celle appelée de son nom à la «via Ardeatina» et celles dédiées à St. Sébastien et St. Corneille à la «via Appia». D'autres églises qui existaient déjà au 4e siècle furent celles de St. Clément, St. Eusèbe, Ste. Susanne, Ste. Créscence, les Sts. Nérée et Achillée et peut-être celle des Quatre Saints Couronnés.

Quelques documents contemporains de ces constructions donnent d'assez précieux renseignements sur la façon dont elles furent ornées et nous font entrevoir qu'aucun édifice religieux ne manquait ou de mosaïques ou de peintures.

Il y a d'abord la lettre, si souvent citée que le Pape Hadrian I addressait en 794 à Charlemagne défendant les images contre les iconoclastes. Le Pape informe l'empereur que depuis les temps les plus reculés, on a peint les églises, et, comme preuves à l'appui, il cite celles construites par ses prédécesseurs Sylvestre, Marc, Jules, Damase et Celestin, Siste, Léon, Vigile et Pélage, qui en grande partie conservaient au temps de cette épître leurs ornementations en peinture ou en mosaïque.

Le but de ces décorations était l'enseignement et le choix des sujets fut déterminé par cette raison. Ainsi nous avons vu que les mosaïques disparues de Ste. Constance étaient des scènes de l'Ancien Testament

[1] Frothingham, Revue Archéologique 1883, I, p. 68. Liber Pontificalis, ed. L. Duchesne, Paris 1886—92, I, p. 193.

[2] A. De Waal, Ausgrabungen in der Basilica S. Valentini, Röm. Quartalschr. 1888, p. 299. O. Marucchi. Das coemeterium in die Basilica der h. V. zu Rom. Idem 1889, p. 15 et p. 114; le même, Guida archeol. della via Flaminia, Roma 1890.

mais peut-être y avait-il pourtant durant le 4e siècle une certaine hésitation dans le choix, entre les dessins décoratifs et les représentations narratives, puisque pendant que les saints frères Basile et Grégoire de Nysse recommandent les images pour l'enseignement des illettrés et que St. Jérôme loue la peinture même comme un moyen plus efficace que la parole, St. Jean Chrysostome se basant sur ce même argument semble devoir supplier les peintres d'Antioche de choisir les actes des martyrs comme sujet pour la décoration des édifices religieux. Enfin quand vers l'année 400 le préfet Olympiodore écrivait à St. Nil lui demandant son jugement sur l'ornementation projetée pour une église où l'on avait l'intention de représenter, comme d'habitude, des scènes de chasse et de pêche qui n'auraient pour but que «le plaisir des yeux», le saint docteur lui répond que ce qui convient à la décoration d'une église, c'est la croix et des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, et cela afin d'enseigner ceux qui ne savent pas lire. Vers la même époque Paulin de Nola donne des conseils identiques et pour les mêmes motifs, mais en ajoutant les scènes de martyre aux sujets indiqués par St. Nil.

Quant à la technique des œuvres chrétiennes venues à notre connaissance, il faut reconnaître qu'elles sont supérieures aux mosaïques païennes tant de la même époque, — comme par exemple celles provenant des thermes de Caracalla au musée de Latran — que celles des siècles antérieurs. Les mosaïques chrétiennes furent de véritables tableaux tandis que chez les païens la mosaïque n'avait qu'une valeur purement décorative. Pline explique comment après avoir employé la mosaïque pour l'ornementation des planchers on était arrivé à en mettre également aux plafonds.

Ce sont sans doute les exhortations des Pères d'église qui ont eu pour résultat que les mosaïstes chrétiens conçurent leur tâche d'un point de vue plus élevé. On s'en servait déjà aux catacombes d'où proviennent entre autres les deux portraits qui sont passés de la Bibliothèque Chigi au musée de Latran.

Les peintures des catacombes attribuées au 4e siècle sont très nombreuses[1]. On y constate une transformation qui semble précéder en quelque sorte celle que subira la mosaïque. D'ailleurs jusqu'au 5e siècle les décorations des catacombes se développent à l'écart des autres manifestations artistiques, tant sculpture que peinture, où l'on constate une forte diminution du style pompéien qui fleurissait encore en dehors des cimetières et une stylisation qui se rapproche du maniérisme.

[1] Suivant la datation de Mgr. J. Wilpert, Die Malereien der Katakomben. Roma, 2 vol. Freiburg 1903.

En étudiant les volumes de Mgr. Wilpert on se rend facilement compte de la conception que cet érudit, spécialiste dans la matière, se fait de cette transformation. Il place un changement très marqué vers le milieu du 4e siècle mais toute la peinture du 4e siècle est déjà bien différente de ce qui l'avait précédée. Ainsi la scène du banquet à la catacombe des Sts. Pierre et Marcellin du commencement de cette période est dure de lignes en comparaison avec la représentation identique qui en fut faite deux siècles auparavant à la chapelle grecque du cimetière de Ste. Prescille, encore toute pompéienne. Le plus antique de sentiment est peut-être l'Adoration des Mages à la Ste. Domitille ornée de frises décoratives dans le style campanien. Dans cette même manière sont peintes la scène de Vibia introduite dans le Paradis près du cimetière de Pretextat et l'Orante — une des figures les plus connues de l'art des catacombes — au Vigna Massimi, très chrétiennes d'inspiration mais exécutées avec la facilité et la légèreté des peintres plus anciens. L'une et l'autre sont attribuées au début du 4e siècle. Un dessin plus dur déforme cette virtuosité dans le tableau du Bon Pasteur au cimetière de Domitille que Mgr. Wilpert date du milieu du 4e siècle, ainsi que la fresque du Sauveur enseignant aux apôtres au même endroit mais qui me semble quelque peu plus schématique et d'une époque un peu postérieure. Dans les couloirs du cimetière de Calliste on trouve également des œuvres datées de la deuxième moitié du 4e siècle: ce sont les figures encore assez libres d'aspect d'Adam et Eve, et celles plus rigides de la peinture détériorée du Bon Pasteur entre deux figures et entouré de quelques agneaux. Enfin un dessin très schématique et des figures allongées annonçant une véritable décadence sont celle de Moïse frappant le rocher au même cimetière, Veneranda introduite au Paradis à celui de Domitille et le Sauveur assis sur un trône et l'Agneau Pascal vénéré par six apôtres vêtus de toges aux Sts. Pierre et Marcellin que le savant Prélat date d'ailleurs du 4e—5e siècle.

Pendant le 5e siècle les habitants de Rome avaient encore sous les yeux un grand nombre d'édifices et d'autres œuvres d'art de l'époque antique [1]. Les renseignements qui nous sont parvenus quant à la façon dont on les conservait sont quelque peu contradictoires. L'entrée dans les temples païens était aussi sévèrement défendue que les sacrifices aux dieux antiques [2], et St. Jérôme écrivant dans les premières années du 5e

[1] F. Gregorovius, Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter. 5. Aufl. Stuttgart 1910. I, p. 56.

[2] De Rossi, I tempi pagani sotto gli imperatori cristiani, Bullett. d'Archeol. cristiana IV, fasc. 4.

siècle exprime sa satisfaction de la malpropreté du Capitole, la ruine des temples remplis d'ordures et l'oubli dans lequel s'effondrent les statues de divinités. Par contre une poésie de Claudien de 403 et un passage de l'historien Procope nous parlent de la bonne conservation des monuments antiques. Les empereurs Valentinien, Théodose, Honorius et Arcacadius publiaient d'ailleurs des édits pour leur conservation ; le plus connu est celui de Ricimer — datant par conséquent d'entre 457 et 461 — où ce sage régent recommande la manutention des palais et des temples antiques et défend sous une lourde amende qu'on n'emporte des morceaux de ces édifices pour servir à des constructions nouvelles. Ainsi n'est-il pas improbable que les chrétiens de Rome, qui partageaient sans doute la haine que toute la chrétienté ressentait contre la Rome antique, aient plus contribué à l'anéantissement des splendeurs païennes que les Goths et les Vandales. Aux premiers il avait manqué peut-être le temps quand en 410 ils occupèrent la ville pendant trois jours et ils préférèrent se livrer à un pillage plus fructueux. Les Vandales qui en 455, associés aux Maures prenaient Rome, la vidaient presque complètement de ses trésors, tuèrent un bon nombre de ses habitants mais ne semblent pas avoir trouvé d'utilité à s'attaquer aux bâtiments ou même aux statues qui, selon des historiens chrétiens, échappèrent plus ou moins miraculeusement à la destruction.

Nous constatons que de nombreuses églises ont été ajoutées au 5e siècle à celles déjà existantes. En 401 est mentionnée celle de Pamachius qu'on a plus tard nommée l'église de Bisant, ou des Sts. Jean et Paul. Pendant le pontificat d'Innocent I (401—417) la matrone Vestine fit construire St. Vitale et en 418 on nomme la basilique de Theodora. Boniface I (418—422) fit dresser un oratoire en l'honneur de Ste. Félicité sur la via Salaria et l'on dédia à Ste. Sabine une église en 422. Sixte III (432—440) fit construire une basilique en l'honneur de St. Laurent, celle de St. Etienne fut bâtie par ordre de Léon I (440—461) qui, en vue de restaurer les dégâts causés par les Vandales, décora les tribunes du Latran, des églises de St. Pierre et St. Paul et fit construire un monastère situé près du Vatican, qui portait le nom des Sts. Jean et Paul. Peu avant la chûte de Rome Eudoxie y avait fondé la basilique de St. Pierre-aux-Liens. Au régent Ricimer (457—461) on doit la basilique de Ste. Agathe des Goths qu'il avait ornée d'une mosaïque depuis longtemps disparue; au Pape Simplice (468—483) l'église ronde de St. Etienne et la basilique de Ste. Bibiane, tandis que sous son pontificat le «magister militium» Valila changeait une construction profane de la famille Junius Bassus en la basilique de St. André «Catabarbara» (471—483). Au temps

de Felix III (483—492) fut fondée la basilique de St. Agapite, celle de Ste. Praxède est mentionnée en 491 et Symmaque (498—514) fit construire des églises dédiées à St. Pancrace et à Ste. Agathe martyre. A l'occasion d'un synode tenu à St. Pierre en 499 on mentionna les vingt-huit basiliques à titres existant alors à Rome[1].

La plus importante mosaïque du 5e siècle qui nous soit parvenue est celle de l'arc triomphale de Ste. Marie Majeure. Elle nous montrent des scènes de la vie de la Vierge et la jeunesse du Christ. Autrefois une poésie s'y référant se trouvait écrite sur le mur d'entrée, elle a un grand intérêt puisque non seulement le Pape Sixte y dédiait à la Vierge la basilique reconstruite mais les vers «voici les martyrs qui ont profferts pour ton Fils, ils te tendent leurs couronnes et chacun a sous ses pieds l'instrument de son martyre» prouvent que cet espace fut occupé par des représentations des martyrs, probablement à côté d'une image de la Vierge. On retrouve le nom du Pape Sixte en mosaïque au sommet de l'arc au bas de l'adoration mystique du trône: «Xystus Episcopus Plebi Dei». Ce fut donc sans doute sous lui que ces mosaïques ont été exécutées ce qui nous permet de les placer entre les années 432 et 440. Très probablement le concile d'Ephèse de 431 où la Vierge fut reconnue comme Mère de Dieu contre l'hérésie des Nestoriens entrait pour quelque chose dans le choix des sujets et fut probablement la véritable raison d'être de la basilique.

Les sujets représentés sur l'arc montrent une iconographie assez étrange et indépendante de celles des catacombes. Les images sont groupées sur quatre rangées dont seulement la plus haute, qui passe au-dessus de l'ouverture, occupe toute la largeur de l'église. Au centre c'est le trône apocalyptique lourdement orné de bijoux sur lequel on ne voit clairement que la croix. Des côtés se tiennent les Sts. Pierre et Paul derrière lesquels on voit les quatre symboles des Evangélistes. En bas on lit la dédicace déjà mentionnée du Pape Sixte. Plus à gauche est représentée l'Annonciation d'une façon curieuse. La Madone, assise sur un trône, couronnée comme une reine est accompagnée de cinq anges tandis qu'un sixième — sans doute Gabriel — vole vers elle, ainsi que la

[1] Je les ai déjà nommées en partie. Les titres mentionnés furent: «Tituli Praxidae, Vestinae (S. Vitale), S. Cæciliae, Pamachii (Sts. Jean et Paul), S. Clementis, Julii (Ste. Marie in Trastevere), Chrysogoni, Pudentis, S. Sabinae, Equiti (S. Martin des Monts), Damasi (S. Laurent près du théâtre de Pompejus), Matthaei, Aemilfanae ou S. Aemilianae, Eusebii, Tigsidae ou Tïgsidis (S. Sixte), Crescentianae, Nicodemis, S. Cyriaci in Thermis, S. Susannae, Romani, Vitantii ou Byzantis, Anastasiae, Sanctorum Apostolorum, Fasciolae (Ss. Nérée et Achillée), S. Priscae, S. Marcelli, Lucinae (S. Laurentius in Lucina), S. Marci.

colombe. A gauche on voit l'ouverture d'un temple. La présence inaccoutumée des autres anges résulte du texte apocryphe du Pseudo-Matthieu qui raconte que la Vierge nourrie par les anges s'entretenait souvent avec eux. La présence du temple peut bien avoir trait à un détail qu'on trouve dans le même texte où on lit que la Vierge tissait un rideau pour mettre à l'entrée. De l'autre côté on voit la Présentation au Temple. De la gauche s'avance un petit cortège: en tête se trouvent un ange et Joseph portant un pigeon comme offrande puis suit la Vierge portant l'Enfant, et deux anges. A leur rencontre viennent la prophétesse Anne, le vieux Siméon, derrière lequel se tient un groupe nombreux de vieillards. Plus à droite on voit le temple sur la façade duquel une image du Rédempteur tenant une verge et un globe semble être inspirée pas une figure de l'antiquité. Plus à droite un autre ange appartenait à un groupe qui n'existe plus.

Pour suivre le récit évangelique il faut regarder la troisième rangée à droite où les trois mages couverts de bijoux reçoivent l'ordre de partir d'Hérode assis sur un trône, tandis que dans la deuxième rangée à gauche on trouve représentée l'Adoration des Mages d'un type iconographique aussi bizarre. L'Enfant Jésus est assis seul sur un large trône, richement orné, d'un côté se trouve la Vierge, de l'autre une femme dans une attitude de méditation. Est-ce une sibylle? Derrière le trône se tiennent quatre anges; deux des rois mages s'approchent de droite où est représentée une ville qu'on voyait d'ailleurs déjà dans la scène où les mages se trouvent devant Hérode.

Au-dessus de cette dernière représentation l'artiste nous montre un autre événement emprunté au récit apocryphe du Pseudo-Matthieu où celui-ci narre que pendant la fuite en Égypte un prince et un philosophe païen reconnaissent la divinité de l'Enfant lorsqu'ils voient que les images des dieux païens tombent en morceaux par l'effet de sa présence.[1] Le moment représenté est la rencontre entre les deux païens escortés de leur suite et Jésus accompagné de ses parents et de trois anges. De nouveau une ville est représentée dans l'angle. Puis à gauche sur la troisième rangée il y a le massacre des Innocents; à gauche quelques soldats s'approchent d'un groupe nombreux de mères qui tiennent chacune son enfant. Enfin en bas de chaque côté il y a une représentation d'une des villes mystiques, Jérusalem à gauche et Bethléem à droite, devant chacune desquelles se tiennent cinq agneaux. Le côté droit semble assez retouché mais la représentation de Jérusalem est restée

[1] A De Waal, Die apocryphen Evangelien in der altchristlichen Kunst, Röm. Quartalschr. 1887 I. p. 189.

intacte; on voit un haut mur orné qui entoure d'autres constructions, une croix pend dans la grande porte d'entrée.[1]

On a cru souvent que les superbes guirlandes qui dans l'abside entourent la Coronation de la Vierge de Torriti et le fleuve avec les petites figures allégoriques en bas de cette composition, sont des vestiges de la décoration du 5e siècle, mais à cette hypothèse Mgr. Wilpert oppose la constatation que cette partie de la construction est de beaucoup plus récente.[2] Aussi faut-il reconnaître que le dessin du Jourdain se retrouve dans la mosaïque que Torriti exécuta dans la basilique du Latran d'une façon à peu près identique et qu'enfin le style tant des petites figures ici que des guirlandes dans la conque, n'est pas celui que nous trouvons dans des œuvres des temps aussi reculés.

Entre les mosaïques de la nef datant de 352—66 et celle de l'arc il n'y a pas de division profonde. Le type des personnages, les mouvements, les attitudes, les expressions, les vêtements, les draperies et les architectures sont au fond les mêmes, mais tandis que le plus ancien des deux artistes travaillait avec une grande liberté et produisit de petits tableaux véritablement impréssionistes avec des fonds à paysage, celui qui ornait l'arc dessinait avec des lignes plus nettes et avec moins de désinvolture sur des fonds unis. Il y a même dans la réserve des gestes et les formes plus allongées de ses figures ornées de grands bijoux les premiers germes de la rigidité byzantine. Si nous considérons que les mosaïques contemporaines du mausolée de Galla Placidia et de S. Giovanni in Fonte ou de St. Aquilin à Milan et bien des œuvres du 6e siècle restaient libres de toute contamination orientale, il devient probable que le mosaïste de l'arc n'était pas de Rome ou au moins avait reçu son éducation artistique en Orient. L'iconographie étrange qu'il suivit ne fait que confirmer cette hypothèse.

L'église de St. Sabine conserve à l'intérieur sur le mur de l'entrée un reste de ses mosaïques. Ce sont deux femmes, personnifiant comme celles de l'abside de Ste. Pudentienne la Synagogue et le Temple païen ou plutôt les deux groupes de chrétiens qui en descendaient. Les figures sont d'une inspiration antique bien que moins pures de lignes que leurs sœurs de la fin du 4e siècle que je viens de nommer et surtout plus monotones de couleurs. Entre les deux il y a une longue inscription qui mentionne comme fondateur de l'église le prêtre Pierre d'Illyrie du temps du Pape Célestin (422—32). C'est donc sans doute à cette époque

[1] Le P. Grisar explique l'absence de la scène de la Nativité par le fait que la basilique possédait une chapelle où était reproduite la crèche de Bethléem; de là le nom Sta. Maria ad Praesepe que l'église portait au 6e siècle.

[2] Wilpert p. 497.

qu'il faut attribuer le décor en mosaïque. Au temps de Ciampini on voyait encore au-dessus de ces figures les images de St. Pierre recevant la loi, et de St. Paul prêchant et les symboles des Evangélistes.[1] L'arc de triomphe montrait la mi-figure du Sauveur, des colombes, quatorze médaillons de saints et des représentations de Bethléem et de Jérusalem. Puis toute l'église était couverte d'incrustations de marbre en partie figurées, comme — à ce qu'il semble — on en trouvait dans presque toutes les basiliques.

Sous le pontificat de Léon I (440—61), l'impératrice Placidia (morte en 450) fit exécuter la mosaïque de l'arc de triomphe de la basilique de St. Paul-hors-les-murs[2], mais ce que nous y trouvons maintenant n'a certainement que très peu de ressemblance avec la décoration primitive. L'église fut brûlée en 1823 et des restaurations peu heureuses, qu'ont subies les morceaux restants, ont, sans doute donné à la mosaïque du 5e siècle ses caractères actuels qui appartiennent plutôt à un produit du 9e siècle. Le grand intérêt de l'œuvre est la composition : les vingt-quatre vieillards de l'apocalypse qui, vêtus de blanc s'approchent des des deux côtés du médaillon central encadrant la mi-figure du Dieu le Père. C'est le premier exemple d'un dessin que nous retrouvons maintes fois dans les mosaïques romaines. Les deux groupes sont menés par un ange; au-dessus d'eux volent les symboles des Evangélistes. Plus bas des deux côtés de l'ouverture de l'arc se tiennent St. Paul et St. Pierre. Il se pourrait qu'à cause de l'origine orientale de la princesse qui commanda cette décoration, la mosaïque originale ait eu également un caractère moins antique que les œuvres contemporaines faites à Rome, mais cette hypothèse est rendue improbable par l'aspect des mosaïques qu'elle fit faire à Ravenne. Probablement l'abside contenait une représentation du Rédempteur en gloire et les agneaux sortant des portes de la Jérusalem et de la Bethléem célestes. Ceci est rendu d'autant plus vraisemblable par notre certitude que ce fut là le sujet représenté dans la conque de l'ancienne basilique de St. Pierre qui semble avoir eu une décoration identique à celle de St. Paul[3]. Là aussi on trouvait les vingt-quatre vieillards présentant leurs couronnes à l'Eternel, mais sur le mur extérieur; l'arc, comme nous l'avons vu, étant occupé par l'image du Sau-

[1] Ciampini, Vetera monumenta, 2 vols. Roma 1690 I. p. 191 et pl. 48.

[2] E. Müntz, L'ancienne basilique de St. Paul-hors-les-murs, Revue de l'art chrétien IX, 1898, p. 1 et 108.

[3] P. De Angelis, Basilicae Veteris Vaticanae descriptes etc. Romae, 1646. J. P. Kirsch, Beiträge zur Geschichte der alten Peterskirche in Rom. Röm. Quartalschr. 1888, p. 113. H. Grisar, Die alte Peterskirche zu Rom. Idem, 1895, p. 237. Le même, Il prospetto dell'antica basilica vaticana, Analecta Romana, Roma, 1899.

veur et Constantin. Dans les «Grotte Vaticane» il existe une copie du 17e siècle de la mosaïque de l'abside, reproduite également chez Campini. Elle est divisée en deux parties; en haut sous un ornement en coquille, le Christ est assis sur un trône entre St. Pierre et St. Paul. Des deux côtés on voit des palmiers et aux pieds des trois figures de petits personnages jouent avec des fleurs et des animaux. Deux cerfs vont boire aux quatre cours d'eau, allégories du chrétien cherchant son réconfort dans les Evangiles. Dans la division inférieure sur un fond orné d'arbres sont représentés les douze agneaux, sortis des portes de Jérusalem et de Bethléem venant vers l'Agneau Pascal placé sur une petite éminence devant le trône de l'Apocalypse sur lequel se dresse la croix. A gauche se tient un pape auprès duquel nous lisons le nom d'Innocent III, qui s'y fit représenter quand il ordonna la restauration de la mosaïque; à droite une figure couronnée tient un drapeau; elle est appelée «Ecclesiae Romana», sans doute elle fut exécutée à la même occasion.

Une belle tête en mosaïque conservée dans les «Grotte Vaticane» me semble pouvoir être un fragment du décor de l'abside. En ce cas ce serait la tête de St. Pierre.

Une ornementation dont la disposition a été empruntée aux catacombes nous est montrée sur la voûte du Baptistère de St. Jean de Latran exécutée sous le Pape Hilaire (461—68). Deux autres chapelles fondées par le même Pontife et sans doute également décorées ont disparu. Dans le Baptistère on voit sur un fond d'or au centre un carré qui encadre un médaillon dans lequel un agneau se tient debout: Le champ qui se trouve entre ce carré et l'extrémité de la voûte est divisé en huit compartiments dont chacun montre un vase entre deux canards, perdrix, faisans, ou autres oiseaux séparés par des guirlandes et couronnés de fleurs.

Comme celle de l'abside de St. Pierre, deux autres importantes mosaïques — celles-ci de la deuxième moitié du 5e siècle — nous sont seulement connues par des dessins. Ce sont celles de Ste. Agathe des Goths «in Suburra» et celle de St. André «Catabarbara» sur l'Esquilin. Comme je l'ai déjà dit ce fut Ricimer qui entre 455 et 461 construisit — ou reconstruisit — la première de ces églises, et y fit faire la mosaïque détruite en 1589[1]. Ici au centre on voit le Sauveur assis sur le globe,

[1] Le dessin en existe dans le codex 5407 du Vatican et des reproductions s'en trouvent dans Ciampini, op. cit. pl. 77. Garucci, Storia dell'Arte Cristiana Prato, 1881, IV, pl. 240. H. Grisar, Roma alla fine del mondo antico (trad. de l'allemand) Roma, 1908, p. 89. v. aussi E. Müntz, The lost Mosaics of Rome, The American Journal of Archaeology, 1886, p. 295. O. Marucchi, Sta. Agata dei Goti, Giornale Arcadico 1891.

un livre ouvert dans la main, six apôtres se trouvent de chaque côté, gesticulant mais séparés les uns des autres, vêtus de toges, plusieurs portant un rouleau à la main. Pour autant que les reproductions permettent d'en juger ce sont des figures d'une inspiration purement antique.

La basilique bâtie vers 317 par Junius Bassus fut couverte de mosaïques non seulement de style antique mais aussi représentant des sujets païens, ce qui est tout naturel, puisqu'au moment de la construction, le consul n'était sans doute pas encore converti au christianisme. Flavius Valila, un goth dont le vrai nom était Théodore, transforma cet édifice en église sous le Pape Simplice (471—83)[1]. A part quelques scènes de la vie des Sts. Pierre et Paul il y avait dans l'abside une mosaïque d'une composition assez semblable à celle de Ste. Agathe. Elle fut détruite avant que Ciampini en 1686 fît faire les dessins pour ses «Monumenta». Ici l'artiste n'avait placé que trois figures de chaque côté ; les plus rapprochées du Sauveur assis au centre, se tournent vers lui ; nous nous trouvons encore en face d'une œuvre d'aspect antique ; les types des personnages comme les toges et — si les dessins ne nous induisent pas en erreur — les proportions des figures, n'ont rien qui y contredise. La grande importance de la mosaïque de S. Andrea Catabarbara est qu'elle est la première d'une longue série de compositions semblables dont la plus ancienne actuellement existante est celle des Sts. Côme et Damien.

Il n'y a que très peu de fresques romaines du 5[e] siècle ; il semble même qu'à celles déjà existantes dans les catacombes on n'ait presque rien ajouté, puisque malgré l'opinion de plusieurs archéologues je considère les plus anciennes de la crypte de Ste. Emerita au cimetière de Ste. Comodille comme ayant été faites pendant le siècle suivant. L'unique suite de peintures de quelque importance est celle exécutée dans l'ancienne maison de Pammachius au Celius, maintenant église souterraine dédiée aux Sts. Jean et Paul martyrs, qui, selon leur légende quelque peu vague auraient vécu au 4[e] siècle[2].

[1] G. B. De Rossi, La basilica profana de Giunio Basso sull'Esquilino dedicato poi a S. Andrea ed appellata cata Barbara patricia, Bullett. di archeol. crist. ser. II, II, 1871, p. 5 et 41. Reprod. v. Ciampini, pl. 76—7; B. Seroux d'Agincourt, Storia dell'arte dimostrata coi monumenti, trad. del francese, Prato 1828, Pittura pl. 13[3], 84[1], Garucci, pl. 240.

[2] P. Allard, Etudes d'histoire et d'archéologie, Paris 1899, p. 159. Gatti, Bull. della com. archeol. comun. di Roma 1887, p. 151, 321. Germano, Das Haus der hh. Märtyrer Johannes und Paulus, Röm. Quartalschr. 1888, p. 137 et 322 et dans The American Journal of Archaeology 1890 p. 261, 1891 p. 25. Le même, Malerei des III. Jahrh. in dem Hause der hh. Johannes und Paulus auf dem Coelius. Röm. Quartalschr. 1890 p. 377. J. P. Kirsch, Neue Funde in Ss. Giovanni e Paolo in Rom. id. 1889 p. 70. Le même, Die Ausgrabungen in Ss. Giovanni e Paolo. idem 1889 p. 390. Le Blant, Eglise de Sts Jean et Paul aux, Comptes rendus de l'Académie des Insc.

Une grande partie de la maison montre encore la décoration campanienne dont elle fut ornée du 3e et 4e siècle, de même la peinture fragmentaire du Tablin semble païenne; mais sur le mur dans lequel se trouve l'ouverture qui donne accès à la pièce voisine, on voit une des plus belles figures d'Orante de tout l'art chrétien. Elle date du 4e siècle, de même que deux agneaux près d'un vase de lait, image chrétienne qu'on rencontre également dans les catacombes [1].

Enfin une série de fresques se trouve dans le «Confessio», les scènes y sont placées sur deux rangées. Sur le mur de gauche en haut sont représentés les deux martyrs conduits par deux gardes devant leur juge; plus bas ce sont deux saints dont l'un tient une coupe et l'autre a une main coupée. Dans le fond on voit en haut, de chaque côté de la petite ouverture, un saint, plus bas un orant auprès duquel s'agenouillent une femme et un homme, ce dernier lui baise les pieds. Sans doute la figure centrale est un des martyrs, les deux personnages prosternés sont Pammachius et sa femme. Sur la paroi de droite, on voit en haut l'exécution de trois figures à genoux, les mains liées. Le nombre a donné lieu à quelque controverse mais l'histoire des deux martyrs n'est pas suffisamment établie pour qu'on puisse comprendre qui est cette troisième personne. Des figures fragmentaires sont sans doute le bourreau et le juge qui assiste comme d'habitude assis à l'exécution.

Ces peintures bien qu'elles ne soient pas très belles, ont pourtant un certain charme dû à cette virtuosité que j'appellerai l'impressionnisme pompéien. C'est surtout dans la scène de l'exécution que l'artiste montre une grande justesse d'observation; elle est rendue avec une facilité surprenante. L'élément linéaire se perd entre les valeurs de lumière et de couleur.

On entrevoit une peinture exquise du 5e siècle [2] dans des restes d'une demi-figure de jeune saint dans le narthex de l'église souterraine de St. Clément. De Rossi croyait qu'elle représentait Flavius Clemens. Un portrait semblable de femme se trouvait sur le mur opposé, il n'en reste plus trace mais une copie en est conservée dans la sacristie de l'église. Elle fit pendant à l'autre et serait, selon la même autorité, Domitilla, femme de Flavius Clemens.

Des dessins sont tout ce qui nous reste des deux séries de fresques

et Bel. Let. 1887 p. 9. De Waal en Röm. Quartalschr. 1890 p. 13. H. Le Clercq dans le Dictionnaire d'Arch. Chrét. et de Liturgie publiée par Dom Cabrol II. coll. 2832.

[1] Mgr. Wilpert, pls. 127—131, les dates de 385, les scènes de martyre de 390 environ.

[2] Mgr. Wilpert l'attribue à la fin du 4e siècle.

qui comptaient sans doute parmi les plus importants cycles de peintures que Rome ait jamais possédés. Ce sont celles qui ornaient les basiliques de St. Pierre du Vatican et St. Paul-hors-les-murs.

L'archiviste de l'église de St. Pierre, Grimaldi, sur l'ordre de Paul V, avait fait au 17e siècle des dessins des peintures existant dans la partie de la basilique qui de son temps subsistait encore. Dans le volume qui les contient (Vatican. Cod. Barb. lat. 2733) il les avait nommés «De pictures Formosi Papae» (891—896) et cette attribution basée sur une tradition tardive a fait fortune. Pourtant quelques érudits s'étaient déjà prononcés pour une datation au 5e siècle et dernièrement J. Garber les a revendiquées avec des arguments bien fondés et avec un raisonnement très serré pour le Pontificat de Léon I (440—461)[1], duquel nous savons par ailleurs qu'il renouvelait l'église[2] et dont la lettre du Pape Hadrien à Charlemagne, mentionne l'œuvre de décoration des églises en mosaïque et en peinture. Le nom de ce Pontife se trouvait d'ailleurs dans la mosaïque dont il fit orner la façade. Les parois de la basilique étaient divisées par des colonnes en vingt-quatre compartiments, chaque compartiment avait en haut une fenêtre à côté de laquelle se trouvaient des figures de prophètes, puis plus bas deux rangées de représentations bibliques, celles de l'Ancien Testament à droite et celles du Nouveau Testament à gauche et enfin deux rangées de portraits de papes en médaillons, dont la plus haute en contenait deux, et la plus basse, un dans chaque compartiment, de façon que nous arrivons pour les deux murs aux chiffres importants de 44 figures de prophètes, 89 scènes bibliques; — elles auraient été 92 si la Crucifixion n'avait pas occupé l'espace de quatre scènes —, et 138 médaillons sans doute en grande partie laissés en blanc pour recevoir les portraits des pontifes à venir. En outre, dans le portique il y avait douze scènes illustrant l'histoire de St. Pierre[3] et sans doute dans d'autres parties de l'église, comme sur le mur d'entrée, se trouvaient encore d'autres peintures.

St. Paul-hors-les-murs était la basilique jumelle de St. Pierre. La disposition de l'ornementation intérieure — sur laquelle nous sommes

[1] J. Garber, Wirkungen der frühchristlichen Gemäldezyklen der alten Peters und Pauls Basiliken in Rom, Berlin-Wien s. d. (1920), v. la littérature citée pour la mosaïque de St. Pierre et E. Müntz, Ricerche intorno ai lavori archeologici di G. Grimaldi archivista della Basilica Vaticana, Firenze 1881. D'Achiardi, Gli affreschi di S. Pietro a Grado pressa Pisa e quelli gia existente nel portico della Basilica Vaticana, Atti del congresso intern. di Scien. Stor. Roma 1903, Storia dell arte, p. 193. A. Venturi, Storia dell' Arte Italiana. Milano 1907, V, p. 196.

[2] Liber pontificalis éd. Duchesne I, p. 239.

[3] Au temps de Grimaldi il n'en restaient que neuf.

pour cette église bien mieux instruits — semble avoir correspondu avec celle de St. Pierre mais les sujets différaient quelque peu[1].

Au lieu des scènes du Nouveau Testament, le mur de gauche ici, contenait les scènes de la vie de St. Paul et de St. Etienne, puis les quatre Evangélistes et quatre scènes de la Passion étaient représentées au-dessus de l'entrée, mais ces dernières correspondent tellement peu à l'iconographie du 5[e] siècle, tant pour le choix de certains sujets que pour la composition qu'il me semble certain qu'il faut les exclure de la série faite sous Léon I[2]. D'ailleurs c'étaient surtout les scènes de l'Ancien Testament qui correspondaient les unes avec les autres dans les deux basiliques.

La série des peintures de la basilique de St. Paul exista dans un état plus ou moins délabré jusqu'à l'incendie de 1823. On s'en est beaucoup plus occupé que de celle de St. Pierre. Le cycle a été dessiné en entier en 1634 pour le cardinal Barberini, les esquisses réunies se trouvent également dans la bibliothèque du Vatican (Cod. Barb. lat. 4406). Les arguments en faveur de l'hypothèse que ce serait sous Léon I que les fresques de St. Pierre furent exécutées, servent également pour rendre probable que celles de St. Paul furent de la même époque. Nous en avons même d'autres; c'est qu'un certain nombre de dessins du Vatican montrent malgré les libertés prises par les déssinateurs que les modèles suivis étaient des modèles appartenant à l'antiquité classique et cela tant par la composition sur fond à paysage, que par les proportions et les vêtements. Un certain nombre qui montrent un style différent, furent sans doute repeintes par Cavallini à la fin du 13[e] siècle.

Enfin l'argument concluant pour la datation au 5[e] siècle forment quelques fragments de la décoration originale de St. Paul, ce sont des portraits de Papes dont l'aspect correspond parfaitement avec la période

[1] A part la littérature mentionnée en parlant de la mosaïque de St. Paul v. Garber, op. cit. D'Agincourt, op. cit. pl. 96 reproduit des scènes de la Passion qu'il attribue à un peintre grec du 11[e] siècle et pl. 105[7]: deux saints encadrés par des arbres qu'il voyait dans la sacristie de la basilique dont un tient l'inscription «Patribus Luce CS Paul SC (?)» il les date du 4[e] ou 5[e] siècle. L. Moreschi, Indicazione dei dipinti a buon fresco rappresent. le princip. gesta dell Apost. S. Paolo ed eseguiti nel S. basil. sulla via Ostiense, Roma 1867. E. Müntz, Les peintures murales de l'ancienne basilique de St. P. h. l. M. Nuovo Bullett. di Archeol. crist. 1895, p. 112. G. B. De Rossi, L'antica serie dei Papi dipinta sulle pareti della Basilica di S. P. etc. Bullett. di Archeol. crist. 1870, p. 122. Venturi, op. cit., p. 132.

[2] Fol. 131 etc. du Codex Barberini, Ainsi la Descente de Croix et le Christ mort tenu par un ange, sont des sujets qui n'apparaissent pour la première fois que quelques siècles plus tard, de même que la foule de personnes assistant au Portement de la croix; comparer p. e. la mosaïque du 6[e] siècle à St. Apollinaire de Ravenne, où n'y a que six figures.

du Pontificat de Léon I[1]. Le nombre des portraits était de 78 quand le cardinal Barberini en fit faire des copies en 1634 (Vaticana Barberini Lat. 4407) et même dans ces dessins on constate une assez grande différence de style. De nos jours il en reste quarante-deux conservés dans un corridor du monastère. Les plus anciens, ceux du 5e siècle, sont au nombre de onze, c'est-à-dire les neuf premiers à gauche et deux que De Rossi a placés à droite parmi ceux du 9e siècle et auxquels il a donné les noms de Marc et Jules. Un troisième groupe appartient au 7e siècle. Les portraits du 5e sont assez beaux et traités d'une manière large et d'un style antique, les têtes ont beaucoup d'expression.

Les œuvres du 5e siècle parvenues jusqu'à nous démontrent que la tradition antique se maintenait, sinon dans une forme très pure, au moins généralement libre des infiltrations orientales. Il est vrai que l'art byzantin n'atteignit son épanouissement que pendant le siècle suivant et que ce n'est qu'à partir de ce moment que son influence commence à se faire sentir dans les régions les plus rapprochées pour finir par gagner toute l'Europe civilisée. Pourtant l'art de l'Orient chrétien existait et fut connu en Italie; l'arc de triomphe de la Ste. Marie Majeure en fait preuve.

Une forme d'art qui fut pendant tout le 5e siècle un bastion de la tradition antique, est celle de la miniature. Sans doute, la facilité avec laquelle ces images furent transportées d'un pays dans un autre, en faisait en quelque sorte des véhicules de propagande pour la préservation du style antique. Quelques manuscrits importants du 5e siècle nous sont parvenus. Leur étude a été incorporée dans le domaine de l'archéologie byzantine sans qu'on puisse dire que l'aspect de ces œuvres d'art justifie cette annexion. Les plus anciens de ces monuments sont l'Iliade de l'Ambrosienne et le Virgile du Vatican (Fig. 1)[2], toujours nommés ensemble, probablement du commencement du 5e siècle et dont les miniatures sont traitées dans la manière purement pompéienne.

Les miniatures de la Genèse de Vienne datent également du 5e siècle mais semblent à cause d'un certain développement de l'élément linéaire, avoir été exécutées un demi-siècle plus tard[3], un réalisme excessif dans les gestes pourrait, comme nous allons voir, provenir d'une influence syrienne ou copte. Dans l'illustration du codex, on a reconnu deux mains diverses, l'une produisant des miniatures plus hélléniques que l'autre avec une plus grande importance donnée au paysage.

[1] Un des plus anciens portraits est reproduit dans Wilpert pl. 219, p. 560, il le date de 440—461 ou de 498—514.

[2] P. de Nolhac, Le Virgile du Vatican. Paris 1897.

[3] W. von Hartel u. E. Wickhoff, Die Wiener Genesis. Vienne 1895.

Passant sous silence les tristes vestiges de la Bible de Cotton au British Museum on arrive à ce chef-d'œuvre qu'est le rouleau de Josué au Vatican (fig. 2)[1]. Seuls les artistes japonais se sont efforcés à cette virtuosité dans le dessin sans jamais cependant atteindre à ce niveau. A l'hypothèse basée sur des donnés paléographiques que ces miniatures seraient des copies faites au 7e ou 8e siècle d'une œuvre du 5e on peut objecter que le trait le plus caractéristique de cette œuvre ne se retrouve plus à une époque aussi basse.

Malheureusement nous ne connaissons l'origine géographique d'aucun de ces monuments si importants pour l'histoire de la persistance des formes antiques; pourtant ils semblent des produits du sol italien où à part Rome il y avait d'autres centres de culture hellénique. Le Midi se trouve plus près de la Grèce que Rome et restait davantage sous sa domination; à Ravenne le roi Théodoric s'éfforça jusqu'à sa mort (526) de faire triompher la civilisation classique sur celle de l'empire de Byzance et peu d'influence orientale venait alors de cette ville qui devait être bientôt la résidence du gouvernement byzantin. Il n'y a dans l'art du 5e siècle qu'un seul trait bien établi qui annonce une transition du païen au chrétien, c'est l'élément narratif, le désir et le besoin chez l'artiste de représenter un fait bien déterminé, d'une façon compréhensible au public, et même souvent de produire une série d'images afin de rendre un récit complet. C'est cet élément, non pas inconnu mais peu important chez les païens, où l'art servait avant tout à la décoration, qui allait devenir dans l'art chrétien d'une importance primordiale. Bien que les sculpteurs de sarcophages aient produit, dès le début, un art narratif, les peintres des catacombes se limitèrent à représenter d'abord les images symboliques de leur foi, puis les sujets de leur vénération, et c'est l'esprit de ces dernières représentations qu'ils communiquèrent aux mosaistes des conques des basiliques qui représentaient des figures majestueuses recevant l'hommage des fidèles, tandis que les peintres contaient sur les parois leurs légendes et les récits bibliques.

[1] Il rotulo di Giosuè. Milan 1907.

II.

LE DÉVELOPPEMENT DE L'INFLUENCE BYZANTINE PENDANT LES 6e ET 7e SIÈCLES.

Encore dans l'année 500, quand le roi des Goths, Théodoric vint à Rome, son ministre Casséodore y vit une quantité tellement considérable de statues antiques qu'il dit, avec une exagération assez humoristique, que leur nombre égalait celui des habitants de la ville. Le prince goth, qui fut un admirateur fervent de l'antiquité classique, institua des gardes spéciaux pour empêcher le vol de ces sculptures qui, pour la valeur du métal attiraient souvent les maraudeurs nocturnes; d'ailleurs sa vigilance ne se limita pas à Rome mais s'étendit sur tout le pays qu'il gouvernait cependant il tenait plus à la préservation de la Ville Eternelle qu'à celle d'aucune autre et les mesures, qu'il prit pour y sauvegarder les splendeurs des siècles passés, furent nombreuses.

Le milieu du 6e siècle fut désastreux pour la vénérable cité. En six années la ville change quatre fois de mains. En 546 les Goths, sous Totila, la prennent après une vaine tentative de l'armée impériale sous Bélisaire pour la délivrer. Les maisons délaissées de la ville, qui n'était plus remplie de trésors comme au temps de Récimer, cédèrent leurs dernières richesses, mais cette fois encore les constructions, à part les fortifications, furent en grande partie épargnées et l'histoire de la destruction de Rome par Totila a désormais pris place parmi les fables de l'histoire. Les Goths quittèrent Rome, Bélisaire l'occupa et fit refaire l'enceinte fortifiée malgré les attaques de Totila. Puis deux années après que le maréchal byzantin fut rentré à Constantionople les Goths retournèrent devant Rome et reprirent la ville. Cette fois-ci Totila s'y établit et tâcha de se faire aimer des habitants. Mais en 552 il tombait dans une bataille

contre l'armée byzantine qui, sous Narsès s'avançait de Ravenne vers la ville, laquelle, malgré une résistance héroïque dirigée par Tejas, tombait entre ses mains. L'année suivante l'armée des goths fut anéantie près du Vésuve et fut forcée à une retraite définitive.

Si après les guerres des Goths la misère fut générale en Italie, elle fut particulièrement terrible à Rome. A l'œuvre destructrice des Goths, à la faim, à la peste et aux inondations se joignit le siège des Lombards qui en 578 entourèrent la ville et à qui il fallait donner une rançon payée en or. L'état de détresse de la ville était indéscriptible, le nombre des habitants fut probablement réduit à quelques dizaines de milliers, la campagne environnante ne fut plus qu'un désert inculte et une pauvreté sans bornes y régna. Rome semblait s'éffondrer avec le royaume des Goths et les temples et les palais païens y tombaient en ruines. On comprend sans peine que dans de semblables circonstances l'art devint la dernière préoccupation des survivants.

Avant les guerres des goths quelques travaux avaient pourtant été exécutés. Le Pape Symmaque (498—514) ornait l'atrium de St. Pierre de plaques de marbre, ajoutait une colonne de porphyre à la fontaine, plaçait des mosaïques dans le portique, fondait des chapelles et embellissait les alentours. Ce fut lui aussi qui fit construire le premier palais du Vatican et près de là une grande église ronde, dédiée à St. André. On lui doit également des hôpitaux — l'un près de St. Pierre, un autre près de St. Paul-hors-les-murs — et à côté de cette dernière basilique, qu'il restaurait, un hospice pour les pèlerins. Enfin il fondait les églises de St. Martin-aux-monts et de St. Pancrace. Des trois mosaïques qui nous restent du 6e siècle, celle des Sts. Côme et Damien date d'avant les guerres et fut commandée par Félix IV (526—30), tandis que la mosaïque qui se trouve à St. Laurent-hors-les-murs est — comme l'église même — due à Pélage II (578—80) donc faite en pleine époque de détresse; celle de St. Théodore est probablement plus tardive encore.

Pélage I (555—60) avait eu même le courage d'entreprendre la construction d'une basilique à peine la guerre finie. C'était celle des Apôtres Philippe et Jacques, dédiée en suite aux Douze Apôtres; elle fut terminée par son successeur Jean III. Selon la lettre de Hadrien elle était riche en mosaïques et en peintures.

Un événement d'assez grande importance pour l'histoire des arts à Rome fut la fondation du premier monastère bénédictin dans ses murs, qui eut lieu probablement peu après 577; c'est l'année en effet qu'on admet souvent pour la destruction par des Lombards du monastère de Montcassin, fondé en 529 par St. Benoît après celui de Subiaco près de

Rome. Le Pape Pélage II (578—90) fit construire leur monastère près de la basilique de Latran, à laquelle ils donnèrent le nom de St. Jean.

La mosaïque des Sts. Côme et Damien réunit un nombre d'éléments déjà connus (fig. 3). L'originalité principale en est que dans la conque le Sauveur n'est pas représenté debout sur une éminence ou assis, mais qu'il semble voler dans des nuages qui forment le fond de la composition. Plus bas dans un pré appelé Jourdain mais ou pourtant poussent de petites branches, se tiennent trois figures de chaque côté. Les plus voisines du centre sont à droite St. Pierre, à gauche St. Paul, chacun présentant au Sauveur un des saints médecins auxquels l'église est dédiée. Aux extrémités se tiennent St. Théodore et le Pape Félix IV. Les deux apôtres ont l'air de figures antiques, ils sont vêtus de toges blanches et de sandales; ils ont posé chacun une main sur l'épaule de leurs protégés qui sont habillés de robes coloriées; ils portent d'une main couverte et d'une main nue la couronne du martyre. St. Théodore a une toge à dessin ornemental, lui aussi porte sa couronne. La figure du pape a été entièrement refaite au 17[e] siècle; il tient un modèle de l'église de la même façon que les martyrs portent leurs emblèmes. Plus bas six agneaux de chaque côté se dirigent vers celui qui se tient au centre.

L'arc a été très diminué ; des vingt-quatre vieillards dont douze se trouvaient de chaque côté de l'ouverture on ne voit que les couronnes des deux plus avancés l'une au-dessus de l'autre, portées sur des mains couvertes. Plus haut le centre est occupé par un trône gemmé sur lequel est couché l'agneau et se dresse la croix, au-devant on voit un rouleau avec sept sceaux. Les sept chandeliers sont placés à côté des médaillons puis suivent de chaque côté deux archanges vêtus de toges blanches et les emblèmes des Evangélistes, à gauche celui de St. Mathieu — un ange fort restauré — et à droite l'aigle de St. Jean.

On a dit souvent que cette mosaïque marque la fin de la tradition antique, j'y vois plutôt les débuts de l'influence byzantine. Les figures n'ont plus les proportions parfaites de l'antiquité, elles sont courtes et larges ce qui assurément n'est pas un caractère de l'art byzantin, mais bien de cette origine sont les yeux trop grands, et la façon dont les figures posent devant le spectateur, le regardant toutes en face. Sur le genou droit du Sauveur l'étoffe de la toge forme une de ces facettes qui ne manquera bientôt à aucune des représentations humaines de l'Orient. Le type du Christ se rapproche de celui de Ste. Pudentienne, mais tandis que là, l'artiste avait rendu un type oriental d'une manière antique, ici type et manière se ressentent tous les deux de l'Orient. Parmi les saints c'est surtout St. Théodore qui est étranger à l'art des Romains. Il est maigre,

a un type ascétique et porte une robe richement ornée comme on en voit chez les saints byzantins. Le tissu de toutes les toges mais surtout de celle du Sauveur, semble mince, formant des séries de petits plis, rapprochés et stylisés; ce ne sont pas les draperies aux lignes grandioses et sobres des images classiques. De plus il y a un commencement de rigidité dans les attitudes de toutes les figures. Le fond à paysage a disparu, les nuages y font une transition vers le fond uni mais le coloris tendre nous rappelle les peintures pompéiennes.

La transformation qu'on entrevoit dans la mosaïque des Sts. Côme et Damien s'est accomplie dans l'arc de St. Laurent-hors-les-murs tout ce qui nous reste du décor qui couvrait la totalité des parois (fig. 4). La composition est celle des Sts. Côme et Damien, de Ste. Agathe des Goths et de St. André. Au centre le Sauveur bénissant et tenant une longue croix est assis sur le globe. A gauche se tiennent St. Pierre et St. Laurent, tous les deux portant une croix, le dernier tient également un livre ouvert avec une inscription en latin, à l'extrémité gauche le Pape Pélage offre le modèle de l'église sur ses mains couvertes; à droite se trouvent St. Paul avec un rouleau, St. Etienne avec un livre ouvert et St. Hippolyte portant une couronne sur ses mains couvertes. Le Sauveur porte une robe foncée, les cinq saints des toges blanches et le pape un vêtement liturgique et des chaussures, tandis que les autres sont chaussés de sandales. Plus bas à gauche et à droite sont représentées les villes Jérusalem et Bethléem dans des einceintes ornées.

La mosaïque de St. Laurent est une œuvre dans laquelle l'influence byzantine joue un rôle prépondérant. Les figures n'ont plus de vie, les grands yeux plus d'expression. Il n'est pas nécessaire de chercher le schématisme des plis, il saute aux yeux et forme les facettes caractéristiques de l'art byzantin dans presque toutes les figures. Les sept personnes sont immobiles — expression maladroite de la majesté — elles sont comme pétrifiées au moment d'accomplir des gestes et ces gestes sont devenus des attitudes sans aucune préoccupation des effets réalistes. Tous ces traits sont des particularités de l'art de Byzance. Le coloris ne possède plus les nuances tendres des peintures païennes, il est dûr, sans gradation des tons.

Une manifestation moins heureuse encore de l'influence byzantine sur l'art de Rome en pleine décadence est la mosaïque de St. Théodore-le-rond, œuvre probablement de la fin du 6e siècle. La composition ressemble beaucoup à celle de St. Laurent. Le Sauveur y est également assis sur un globe, tenant la croix et bénissant; les Sts. Pierre et Paul se tiennent à ses côtés et aux extrémités se trouvent St. Théodore et un autre saint, probablement Cléonique.

A partir du 6e siècle on reconnaît clairement deux styles différents dans la peinture; d'abord celui qui s'inspira de l'art byzantin, style qui semble avoir été réservé aux images de vénération représentant la Vierge et les saints en majesté, rigides et immobiles, puis la manière pompéienne impressionniste où les figures sont rendues par des lignes plus floues, exprimant du mouvement et de la vie.

Les œuvres exécutées alors aux catacombes appartiennent presque toutes au premier groupe. On cite quelque cas où des romains cherchaient dans les catacombes un abri contre les épreuves qui les attendaient dans la ville et c'est peut-être là la raison d'une certaine recrudescence d'activité picturale qu'on y constate.

Cependant d'une inspiration antique bien que l'exécution y montre déjà quelque rigidité, sont les figures de Policamus, Sebastianus et Curinus habillées des toges blanches qu'on voit dans le lucernaire de la crypte de Ste. Cécile. Le type des trois figures et leur large construction sont purement romains.

Les corridors du cimetière de Commodille conservent quelques peintures importantes dans la crypte de Ste. Mérita[1]. Je ne décrirai pas le fragment de forme triangulaire sur sa tombe où elle est représentée à ce qu'il semble près de deux figures d'hommes — peut-être Adauctus et Félix — bien qu'il semble être du 6e siècle et peut-être de 528 exactement, mais il y a là, tout près de ce fragment la fresque bien conservée qui décore le sépulcre de Turtura (fig. 5). Une longue inscription nous dit que Turtura fut veuve à l'âge de vingt-quatre ans et que c'est son fils qui eut soin de sa tombe. C'est donc à lui que nous devons la fresque, assez grandiose qui la décore.

Au centre la Vierge est assise sur un trône très orné, elle tient l'Enfant au milieu de ses genoux non pas dans l'attitude rigide, adoptée quelques siècles plus tard, mais d'une manière assez libre. Dans la main gauche la Madonne tient pliée une espèce de serviette «la mappa». Des deux côtés se trouvent les saints Félix et Adauctus, tous les deux vêtus de toges blanches. Le premier est vieux et barbu, et l'on voit ses pieds chaussés de sandales. L'autre est jeune; devant lui se tient la figure plus petite de la veuve Turtura voilée et vêtue de pourpre, elle porte un rouleau sur ses mains couvertes par la mappa. Le style de la peinture est celui-là même dans lequel fut exécutée la mosaïque de St. Lau-

[1] La crypte fut retrouvée en 1903—4, v. Marucchi, Nuovo Bull. di Archeol. Crist. 1904 p. 41; 1905 p. 5; Wilpert, idem, 1904 p. 161; 1905 p. 361. Bonavenia, idem, 1904 p. 171; Kanzler, idem, 1905 p. 181. Wilpert, Röm. Quartalschr. 1908 p. 102.

rent-hors-les-murs et les mêmes remarques s'y appliquent. La rigidité est un peu moins prononcée mais cela peut tenir à la différence des techniques. C'est pourtant une œuvre soignée; ce qui nous frappe surtout quand on la compare avec la fresque située à un autre endroit du même cimetière et qui représente St. Pierre recevant les clefs de la main du Sauveur, qui est de nouveau assis sur un globe (fig. 6). Les figures qui suivaient le prince des apôtres, qui se tient à gauche, furent selon toute probabilité celles des Sts. Adauctus et Emerita bien qu'il n'en subsiste rien. De l'autre côté on voit St. Paul et St. Félix, portant sur leurs mains couvertes, le premier un rouleau, le second une couronne, puis, à l'extrémité, St. Etienne est représenté comme Orante. A ces deux dernières figures St. Félix et Ste. Mérita faisaient sans doute pendants. L'exécution de l'œuvre est peu soignée. Les formes sont gauchement dessinées. Des traits larges hâtivement jetés sur la paroi forment des contours durs et produisent un aspect peu artistique. L'ensemble de la fresque ainsi que ses couleurs est un produit typique de la décadence; trait à remarquer le Christ est imberbe.

Nous rencontrons ce même détail dans une autre fresque, celle-ci très connue, au cimetière de St. Hermès où le Sauveur est assis sur un haut piédestal et tient d'une main un rouleau ouvert tandis qu'il touche de l'autre la tête d'un jeune homme qui se trouve devant lui en attitude d'Orante. Dans deux autres figures vêtues de toges qui semblent ses protecteurs on a cru reconnaître Sts. Prote et Hyacinthe, martyrs vénérés en ce lieu. Le style et l'exécution, bien que n'étant pas très soignés, sont pourtant assez supérieurs à la deuxième peinture du cimetière de St. Commodille.

Plus clairement byzantine est une fresque dans le cimetière de Ste. Generosa où le Sauveur est assis bénissant et tenant un livre entre les saints Simplice, Faustin, Viatrix et Rufinien, ce dernier en costume de guerrier. Tous offrent leurs couronnes au Sauveur. Ici nous rencontrons pour la première fois les noms inscrits en sens vertical, caractère byzantin qui n'est pas isolé dans cette fresque dont la facture, les types et même les vêtements, le nimbe crucifère du Sauveur barbu, indiquent cette même origine; si la peinture date véritablement du 6e siècle, elle doit être des dernières années.

Dans le cimetière de St. Pontien une composition assez originale nous montre la demi-figure du Sauveur apparaissant d'un nuage et couronnant — ou plutôt donnant des nimbes — aux Sts. Abdon et Sennen dont les noms sont inscrits en sens vertical. Les deux figures sont habillées d'une façon curieuse, ils semblent porter des capuchons et des

manteaux faits de peaux de bêtes. A côté d'eux se tiennent Sts. Millix et Pigménius, ceux-ci vêtus de toges. Les attitudes rigides, les yeux sans expression, et les larges contours sont des caractéristiques de la décadence à laquelle appartient cette peinture, de même que deux autres au même cimetière. Ce sont celles dans la chapelle de St. Pollion, St. Pigménius et St. Millix; on voit le premier de ces saints entre les martyrs Bitus et Marcellin, et St. Pigménius et St. Millix des deux côtés d'une croix gemmée qui se trouve au-dessus de l'ouverture qui donne accès au tombeau. Pour l'image de St. Millix le peintre a pensé à quelqu'un de jeune et d'agréable visage, mais l'exécution de ces peintures est d'un schématisme et d'une grossièreté tels que l'effet en est pénible.

Une fresque nous montrant Ste. Félicité appartient encore à la même tendance. La peinture très endommagée qui est peut-être déjà du début du 7e siècle se trouve au cimetière portant le nom de la sainte, laquelle y est représentée au milieu de ses sept fils dont chacun avait probablement une couronne de martyr au-dessus de la tête; le Sauveur apparaît au-dessus d'eux jeune et imberbe. Le manque de charme est frappant même pour une œuvre de la décadence. Une composition analogue se trouve dans le vieil oratoire dédié à la même sainte[2], mais la fresque presque effacée ne permet qu'à peine d'en reconnaître la composition. La sainte est ici plus grande que ses sept fils qui se tiennent près d'elle portant chacun une couronne de martyr. Aux extrémités il y a de chaque côté un palmier près duquel se tient une petite figure probablement le bourreau. Les inscriptions des noms sont mises en sens horizontal; la sainte y est nommée «Felicitas cultrix Romanorum». Au-dessus d'elle apparaît la mi-figure du Sauveur et dans une frise supérieure sont représentés les douze agneaux mystiques. D'après le dessin fait autrefois et les vestiges qui restent, on dirait que cette peinture, bien que rigide de lignes, ne fut pas une des œuvres les plus faibles qui nous sont parvenues du 6e siècle.

Notablement plus belle que toutes ces peintures doit avoir été une Madone dans la chapelle majeure de Ste. Marie Antique et dont on trouve des fragments importants sur le mur palimpseste de l'abside où des peintures de trois siècles se couvrent l'une l'autre (fig. 9)[1]. La Vierge porte

[1] De Rossi, Pittura ritraente Sta. Felicita ed i sette figliuoli in un antico oratorio presso le terme di Tito. Boll. di Archeol. crist. 1884—5 p. 157. Des illustrations en sont données par Marucchi, Basiliques et églises de Rome. Rome-Paris 1902 p. 310 et Grisar, op. cit. p. 169. Venturi, op. cit. II p. 248.

[2] W. de Gruneisen, Ste. Marie Antique, Rome, 1911, pls. XLIV, XLVI—VII, LXX. Les autres publications les plus importantes sur l'église sont: O. Marucchi, La chiesa di S. M. A. nel foro Romano, Nuov Boll. di Arch. Crist. VI, 1900, fasc. 3—4.

ici un diadème lourd de pierreries. La même richesse de bijoux se retrouve dans différentes parties de ses vêtements, son trône muni de dossier, dont les côtés sont retournés comme des cornes, en est entièrement couvert. L'Enfant est assis au milieu de ses genoux; il tient un livre et, comme dans la catacombe de Ste. Commodille, l'artiste lui a laissé une certaine liberté dans son attitude. Ici on trouve également la «mappa» dans une main de la Vierge qui a posé l'autre sur l'épaule de son Fils. A droite reste la tête d'un ange ainsi que la couronne et le sceptre qu'il portait; au-dessus de la Madone reste une partie d'un cadre. M. de Gruneisen a fait d'après ces indices une recomposition de la scène qui me semble avoir toutes les chances d'être exacte[1]. Des deux côtés des figures centrales s'approche un ange, chacun offrant une couronne et un sceptre à l'Enfant Jésus, une arcade se prolongeait au-dessus des trois parties de la composition.

Aussi le 6e siècle, proposé par M. de Gruneisen comme date de cette peinture, semble admissible et cela surtout grâce aux arguments qu'il a fournis. Ce qui aurait pu nous en faire douter c'est que les visages de la Vierge et de l'Enfant sont infiniment plus classiques, plus réguliers, plus nobles et plus animés qu'aucune des autres œuvres du 6e siècle, que nous avons vues jusqu'à maintenant, la mosaïque des Sts. Côme et Damien comprise. La tête de l'ange avec ses yeux démesurement grands est plus caractéristique de la période de l'art romain à laquelle la fresque est attribuée et enfin assez convaincante est la lourdeur de la ligne et l'épaisseur des contours. Ce sont ces éléments qui séparent cette œuvre de la tradition antique à laquelle elle appartient par son style.

L'unique peinture de style pompéien qu'on puisse attribuer au 6e siècle fut trouvée pendant les fouilles faites au Sancta Sanctorum. C'est la figure d'un homme vu de profil, vêtu d'une toge blanche et nu-pieds; il est assis sur une chaise dont les parties inférieures se croisent, mais dont le haut a les mêmes lignes courbées que le trône de la Madone de Ste. Marie Antique. D'une main il tient un rouleau, l'autre est posée sur un livre ouvert qui se trouve devant lui sur un petit pupitre. D'après une inscription lisible au bas il semble probable que cette figure soit St.

H. Grisar, Scoperto di S. M. A. al Foro, Civilta Cattolica, 1901, p. 228 et 727. G. Rushforth, The Church of S. M. A., Papers of the British School at Rome, 1902, I p. 1. Wüscher-Bechi, Die Apsisfresken in S. M. A. Zeitschr. f. christl. Kunst, 1904, p. 289. J. Wilpert, Die Malereien in der Kirche S. M. A. Byzant. Zeitschr. 1905, p. 578. W. de Gruneisen, Studi iconografici in S. M. A., Archivio dell R. Soc. rom. di St. patr. XXIX, 1906, p. 85. J. Wilpert, S. M. A. L'Arte, XIII, 1910, p. 1 et 81.

[1] W. de Gruneisen, S. M. A. fig. 105 et Wilpert, pls. 134 et 207; ce dernier date la Madone de la fin du 5e siècle.

Augustin[1]. La peinture, exécutée en couleurs très claires et pleine de vie, est assez belle et a surtout de l'importance pour nous parce qu'elle démontre que, sans qu'elle en soit une manifestation tout à fait pure, une forme d'art païen sans éléments orientaux continuait à exister malgré la suprématie de l'influence byzantine.

Cette suprématie était désormais un fait accompli; les événements l'avaient rendue inévitable. Les liens qui unissaient Constantinople à l'Italie prenaient de plus en plus l'aspect de rapports entre un état très civilisé et une colonie dont les habitants ne jouissant que de peu de culture s'attendaient à recevoir de leur souverain tout le raffinement qui leur manquait. La tradition antique, cette source dont l'inspiration avait jailli jusqu'au 6e siècle semblait près de tarir. Avec Boëce et Symmaque disparaissaient les derniers propagateurs de la philosophie païenne. Ravenne, la résidence de Théodoric, admirateur enthousiaste de la civilisation classique était devenu le siège de l'exarchat byzantin en Italie. Narses resida pendant des années à Rome, et y fit construire l'église dédiée aux Apôtres et les romains connurent l'architecture byzantine. comme les sanctuaires ronds à deux étages, les chapiteaux en deux parties superposées à ornements perforés, et un peu plus tard les ambons de marbre aux dessins à relief géométriques formant des méandres ou représentant des animaux, tous produits caractéristiquement byzantins. Les papes avaient des rapports suivis avec Constantinople. Jean I célébra la fête de Pâques de 525 en présence de Justin qui l'avait reçu avec grande pompe. Il est vrai qu'il y fut envoyé comme émissaire du roi Théodoric pour demander la tolérance impériale envers les hérétiques Ariens en Orient, pourtant cette première présence d'un Pontife de l'occident à Byzance avait sa signification. Le pape Agapet I fut forcé par le roi Théodat d'aller à Constantinople — où il mourut en 536 — pour y nouer des tentatives de paix avec l'empereur; le Pontife engageait même une partie du trésor de St. Pierre pour couvrir les frais du voyage. Une fois arrivé il semble avoir discuté surtout des questions religieuses. Puis ce fut encore le pape Vigile que Justinien fit plus ou moins enlever de force à Rome pour l'amener à donner son opinion sur les discussions soulevées autour des doctrines d'Origène.

Si les monuments romains du 6e siècle sont à cause des conditions désastreuses peu nombreux, ils suffisent pour démontrer que le mouve-

[1] Au moins c'est la conclusion à laquelle est arrivé M. Lauer qui décrit et reproduit cette fresque: Les fouilles du Sancta Sanctorum du Latran, Mélanges d'arch. et d'hist. XX, 1900, p. 257. Le même, Note sur les fouilles du S. S, Comptes rendues de l'Acc. des Insc. e Bel. Let. V, série I, 1900. Mai-Juin, p. 107. Mgr. Wilpert, pl 140 la croit exécutée au temps de Grégoire le Grand (590—604).

ment artistique qui y avait lieu correspondait à celui de Ravenne où nous en trouvons plusieurs qu'on a pu dater avec exactitude. Il est vrai que là l'art chrétien n'était pas né dans un important centre artistique de l'antiquité, ce qui explique pourquoi même les premières œuvres, comme celles de Galla Placida avaient un air peu provincial et pourquoi les mosaïques faites au temps de Théodoric comme celles de Ste. Marie en Cosmedin étaient, bien que riches et splendides, d'une exécution un peu gauche sans que pourtant leur dessin montrât une prédominance orientale[1], tandis que l'œuvre contemporaine à Rome — celle des Sts. Côme et Damien — était d'une technique plus raffinée mais plus byzantine d'aspect.

St. Vitale fut commencé l'année de la mort de Théodoric (526); la décoration n'en était probablement pas finie quand la ville tomba en 539 dans les mains des Byzantins. Les célèbres mosaïques représentant Justinien et Théodora avec leurs suites, sont des œuvres byzantines, mais aussi les scènes de sacrifice, la voûte du presbytère et le reste du décor du sanctuaire se ressentent de la stylisation orientale, la forme octogonale qui trouve son pendant dans la Ste. Sophie de la capitale de l'Empire d'Orient (532) est une forme à peu près byzantine. Les mosaïques faites après celle-ci démontrent le progrès de l'influence de l'Orient; ce sont celles de la voûte dans la chapelle de l'archevèché, édifiée en 541, St. Apollinaire in Classe de 549, et St. Michel in Affrisco transportée au musée de Berlin.

A Ravenne où le style des mosaïques était donc, jusqu'à la mort de Théodoric, plus ou moins antique, la transformation peut être fixée comme ayant eu lieu après 526 — probablement après 539 — et avant 541 c'est-à-dire tout de suite après que la ville eût changé de mains.

Rome, comme centre international, devait recevoir plutôt sa part de la contamination orientale, pourtant la mosaïque des Sts. Côme et Damien ne fut pas encore une œuvre vraiment byzantine et il semble probable que la séparation définitive entre l'antique et le byzantin y eut lieu à peu près au même moment qu'à Ravenne, et comme dans la ville du Nord, doit avoir été presqu'entièrement due aux événements politiques.

Où trouvons-nous donc les preuves que pendant le 6e siècle l'art pompéien continua à exister?

Ces preuves sont très peu nombreuses. Ce sont la Madone à Ste. Marie Antique qui a gardé un aspect trop classique pour qu'on ne lui reconnaisse pas un certain rapport avec l'art de l'antiquité, et le St. Au-

[1] Le choix des sujets et la composition se ressentaient pourtant déjà de l'art des pays de l'Orient.

gustin du Sancta Sanctorum traité dans la manière pompéienne impres sioniste.

Des rares miniatures que nous connaissons du 6e siècle un certain nombre montrent par les gestes vifs et naturels des personnages et surtout par l'exécution, qu'elles tirent leur origine de l'Orient chrétien : ainsi le Codex de Rossano, probablement originaire de la Syrie[1], l'évangéliaire de Sinope[2] l'évangile syriaque du 6e siècle à la Bibliothèque Nationale, les miniatures du même siècle dans l'évangile d'Etschmiadzin[3] et surtout l'évangéliaire mésopotamien de 586 de Rabula à la Laurentienne de Florence[4] rappellent la manière antique uniquement par la facilité du dessin. La façon réaliste dont le mouvement surtout est rendu dans ces miniatures avec un naturel exagéré qui frise la vulgarité, a eu ses manifestations en dehors de Byzance même, où la distinction s'opposait à de pareilles formes d'art, mais nul doute ne peut exister sur ce fait qu'elles s'introduisirent en Europe probablement, comme l'a démontré Courajod, par l'entremise des rapports commerciaux très suivis que l'Occident avait avec la Syrie. Il est assez probable que ce soit là l'origine des formes mouvementées qu'on rencontre dans la miniature carolingienne bien que le réalisme dans cette école ait suivi, comme nous allons voir, un développement indépendant.

D'autres, celles-là certainement faites à Byzance, appartiennent à l'art héllénique. C'est surtout le Dioscoride de Vienne datant d'avant 524 qui nous en fournit l'exemple[5]. Si, comme on l'admet généralement, les illustrations de ce codex ont été copiées en grande partie sur d'autres plus anciennes, elles confirment que le goût pour les formes antiques persistait à Byzance au moins dans l'art de la miniature.

Par contre la Topographie chrétienne de Cosmas à la Bibliothèque du Vatican — copie du 7e siècle sur un original alexandrin du 6e — montre dejà des formes entièrement byzantines[6].

[1] Haseloff, Codex purpureus Rossanensis. Berlin 1898. A. Muñoz, Il codice purpureo di Rossano. Rome 1907.

[2] H. Omont, Peintures du manuscrit grec de l'Ev. de St. Matthieu. Monum. Piot. VII, 1901; le même, Fac-similés des miniatures des plus anciens mss. grecs de la Bibl. Nat. Paris 1902. A. Muñoz, op. cit., et Codex purpureus Sinopensis. Nuov. Bull. di Arch. crist. XII.

[3] Strzygowski, Das Etschmiadzin Evangeliar. Byzant. Denkmäler I, Vienne 1891.

[4] G. Biagi, Repr. di Manoscritti miniati, della R. Biblioteca Medicea Laurenziana. Firenze 1914. pls. 1—3.

[5] Diez, Die Miniaturen des Wiener Dioskurides. Byzant. Denkmäler III. Vienne 1903. Premerstein, Wesseley et Mantuani, De codicis Dioscuridei Aniciae Julianae Vindobonensis historia. Leyde 1906.

[6] Stornajolo, Le miniature della Topografia cristiana di Cosma Indicopleuste. Milano 1908.

D'une importance particulièrement grande pour l'histoire de la peinture romaine sont les miniatures que contient un Evangéliaire actuellement au College de Corpus Christi de Cambridge (cod. 286), il n'est pas improbable en effet que ce fut un des multiples manuscrits envoyés par le Pape Grégoire le Grand (590—604) à Augustin de Canterbury.[1] Si cette hypothèse est juste il devient fort probable que les miniatures furent exécutées à Rome. Sur ce point là on n'est d'ailleurs pas d'accord puisque quelques uns y voient un produit de l'Italie méridionale.[2]

Il ne contient que deux pages illustrées (figs. 7—8), l'une représente St. Luc assis sur un trône la tête appuyée sur une main, tenant un volume ouvert de l'autre. La figure est encadrée par une arcade qui repose sur quatre colonnes, deux de chaque côté, au haut desqu'elles un demi cercle contient le symbole de l'Evangéliste. Entre les colonnes se trouvent à droite et à gauche trois petits tableaux chacun représentant deux scènes[3]. Sur l'autre page on voit quatre rangées de trois petits tableaux formant un carrée; les faits qui y sont représentés sont ceux de l'histoire de la Passion à partir de l'Entrée à Jérusalem jusqu'au Portement de la Croix.[4]

Il est fort difficile de préciser l'école à laquelle appartiennent ces miniatures. D'ailleurs les considérations iconographiques ne nous viennent pas en aide.

La disposition des petits tableaux sur la pemière feuille nous rappelle assez celle du codex Syriaque de Rabula de 586, en ce que là aussi les événements étaient réprésentés en dehors d'un encadrement semblable, seulement dans le manuscrit mesopotamien les scènes ne sont qu'esquissées et les compositions s'y limitent aux éléments essentiels. Le choix des sujets démontre également certaines correspondances avec les

[1] J. O. Westwood, Paleographia Sacra pictoria. Londres 1845 pl. 11, Palaeographical Society reproductions pl. 2. Garucci III pl. 141. Toesca, Storia dell' Arte p. 303.

[2] L. Traube, Abhandl. der K. Bayer. Akad. der Wissensch. Philol. histor. Klasse XXI 1898. p. 107. Münz, Il codice di Rossano p. 30.

[3] Ce sont à gauche commencant en haut 1. Zaccharie troublé par la vue de l'ange et Jésus Enfant enseignant au Temple trouvé par ses parents, 2. le sermon de la barque et Pierre aux pieds du Sauveur après la pêche miraculeuse, 3. la Résurrection du jeune homme de Nain et l'appel de Matthieu. A droite 1. Jesus éprouvé par un anditeur (Luc X. 25.)? et la femme bénissant la mère du Seigneur (Luc. XI. 27), 2. l'homme désirant suivre le Seigneur et la parabole du figuier, 3. la guérison de l'hydropique et Zachée monté dans l'arbre.

[4] Ce sont dans la première rangée; l'Entrée à Jérusalem, la Cène, la prière sur le Mont des Oliviers; dans la deuxième la Résurrection de Lazare, le Lavement des Pieds, le Baiser de Judas; sur la troisième le Christ fait prisonnier, devant Caïphe, et le gifle; sur la quatrième rangée Pilate se lave les mains, les soldats emmènent le Sauveur et le Portement de Croix.

manuscrits orientaux[1] où on retrouve également quelques traits iconographiques.[2] D'autre part le type imberbe du Sauveur et sa façon de monter l'âne (à califourchon) à l'entrée de Jérusalem sont d'origine occidentale et l'on trouve encore le Christ imberbe dans l'Evangéliaire d'Etschmiadzin; il est aussi à remarquer que nous rencontrons dans ces mêmes miniatures les colonnes imitant le marbre, comme nous le trouvons dans l'Evangéliaire de Cambridge où le cadre qui unit les douze petits tableaux, est orné de la même façon. Enfin la manière dont les petites scènes sont exécutées n'a rien de romain; les figures ont bien plus ce manque de style, caractéristique pour l'art de l'Orient chrétien, qui, mélangé à une spontanéité de gestes et d'expressions, redevient un style en soi-même. Il n'y a pas trace de l'école pompéienne et impressioniste, pourtant je ne crois pas que ces miniatures soient un vrai produit de l'Orient; je m'imagine plutôt qu'elles furent exécutées par un artiste italien, romain peut-être, suivant un exemple oriental. Surtout la figure de l'Evangéliste même ressemble fortement à des personnages qu'on trouve dans le Virgile du Vatican et d'autres manuscrits appartenant au même groupe.

Au 7e siècle se produisit le mouvement que M. Bertaux a nommé «la deuxième héllénisation» de Rome. Les papes restaient sous la domination de Byzance où leur élection devait toujours avoir leur confirmation. Il semble probable que l'empereur conférait ce pouvoir à l'exarque de Ravenne qui l'exerça peut-être pour la première fois à l'élection d'Honorius I en 625[3].

Pendant son voyage en Occident, Constantin II visita Rome. Ce fut en 663. Il put alors se rendre compte de l'état pitoyable dans lequel Rome presque délaissée se trouvait toujours. L'humble attitude que le pape Vigile affecta envers le souverain était bien en harmonie avec la

[1] Ainsi le codex syriaque montre — en outre des sujets plus communs — également le moment qui suivit après la pêche miraculeuse, (on le trouve de même dans la mosaïque du Baptistère de Naples) et la résurrection du jeune homme de Nain. Le fragment de Synope à la Bibl. Nation, contient également la parabole du figuier.

[2] La table en forme de mi-cercle à la Cène se rencontre dans le codex de Rossanus, la mosaïque de Ravenne et une broderie copte probablement du 6e siècle au Victoria and Albert museum mais nul part le Christ ne prend la place au centre comme c'est le cas ici; l'ancien type occidental du même sujet est cependant très différent. Il y a aussi des points de contact entre la miniature de Cambridge et celle du Codex Rossanus représentant le Lavement des Pieds. v. Haseloff, L'arte 1907 p. 468.

[3] D'autres admettent que la première confirmation de l'exarque eut lieu en 640 ou 642. v. H. K. Mann, The Lives of the Popes in the early Middle ages, London 1902, I, p. 356.

détresse de la ville. Néanmoins il y avait encore quelques objets qui excitèrent la convoitise de Constantin et il enleva à peu près tout ce qu'il y restait encore de statues en métal ainsi que les plaques de bronze doré de l'église du Panthéon.

Un grand avantage pour le développement du pouvoir pontifical fut la soumission de l'évêque de Ravenne qui eut lieu en 678, puisqu'en Italie. Ravenne et les hauts fonctionnaires qui y résidaient représentaient la puissance de Byzance, le Pape par contre était le centre autour duquel s'agrégeaient certaines parties de l'Italie qui commençaient à ressentir une certaine animosité contre le pouvoir étranger. Déjà le Pontife était de fait le chef politique de Rome; une inscription d'une porte de St. Pierre faite après 630 appelle en effet Honorius «Dux plebis».

Il est curieux de constater que les papes de nationalité orientale — si nombreux au 7e et au 8e siècle — se sentaient plus liés avec le peuple de Rome qu'avec les souverains byzantins et ils ne manquèrent jamais de s'opposer aux extravagances théologiques orientales.

Une manifestation intéressante du sentiment de solidarité qui unissait certaines parties de l'Italie avec la papauté eut lieu en 693 ou en 694. Comme le Pape Serge I, d'origine syrienne, refusait de signer les canons du Synode Quinisext, Justinien prit d'abord deux de ses cardinaux comme otages et envoya un fonctionnaire, Zacharie, pour enlever le Pontife et le conduire à Constantinople. Aussitôt que la nouvelle se répandit, de Ravenne et de la région qui forme maintenant les Marches, des armées coururent à Rome pour défendre la liberté du Pape, infligeant ainsi un flagrant échec moral au gouvernement impérial.

Si peu à peu les liens politiques entre Byzance et l'Italie commençaient à s'affaiblir, la civilisation grecque dominait encore Rome, et la nationalité des papes du 7e et du 8e siècle ne pouvait qu'encourager cette tendance. Pendant la première moitié du 7e siècle nous trouvons déjà des papes provenant de l'Italie méridionale, un Dalmate, et un Grec, mais c'est surtout pendant le dernier quart du siècle et la première moitié du 8e qu'on rencontre des séries de pontifes, siciliens, syriens ou grecs ; de l'année 605 jusqu'au milieu du 8e siècle on en compte treize de ces différentes nationalités.

C'est sous eux que se forma la colonie grecque dont la fondation remonte peut-être à l'époque de Narsès. Une grande affluence de Grecs, de Syriens et d'Arméniens venait à Rome, fuyant devant les Arabes; ils y trouvaient des monastères de ces trois nationalités. Des libraires grecs n'y vendaient que leur littérature nationale et répandaient la science et la culture dans cette langue. Enfin il y avait des fonctionnaires grecs

puisque parmi les membres de cette nation on trouvait probablement assez souvent des personnes mieux instruites que n'offrait Rome ruinée; sans doute aussi des artistes firent partie de la colonie [1]. Les Grecs avaient leur quartier; l'église Ste. Marie-en-Cosmedin en était le centre et les édifices qui l'entourent gardent encore des souvenirs du temps où ils furent occupés par ces émigrés [2].

Il va de soi que dans une ville aussi appauvrie tant en habitants qu'en ressources que le fut Rome au 7e siècle, une forte colonie de ces étrangers pouvait exercer une influence presqu'illimitée sur la vie matérielle et intellectuelle, d'autant plus que le fait d'être co-nationaux des papes, devait encore leur donner une certaine autorité. Ainsi s'accomplit «la deuxième hellénisation».

Les travaux de construction entrepris par les différents pontifes sont, en considération du triste état de choses qui règnait à Rome, assez nombreux. De Boniface IV (608—615) nous lisons seulement qu'il changea en église le Panthéon qui était en parfait état de conservation et bâti de matériaux particulièrement riches.

Honorius I (625—38) fut un architecte infatigable; il couvrit d'argent le «Confessio» et la porte principale de St. Pierre, y mit un lustre énorme et couvrit la basilique du toît doré enlevé au Temple de Rome et Vénus. Il couvrit la paroi de la chapelle de St. André — construite par Symmaque — avec des plaques d'argent et ajouta lui-même une chapelle dédiée à St. Appolinaire. Il transforma l'antique palais du Sénat en une basilique vouée à St. André, restaura celles des Quatre Saints Couronnés de Ste. Agnès et St. Pancrace, fit bâtir l'église de Ste. Lucie «in Silice» ou «in Orphea» et on lui attribue quelquefois aussi celles de St. Vincent et St. Anastase ad Aquas Salvias devant la porte de St. Paul.

Jean IV (640—942) joignit l'oratoire de St. Vénance au Baptistère de Latran que Théodore (642—49) probablement termina. Ce dernier fit construire un oratoire dédié à St. Sébastien, restaura St. Valentin et fit bâtir une basilique à St. Euplus.

D'Adeodate (672—76) et de Donus (676—78) nous ne connaissons que quelques restaurations et ornementations sans grande importance. Léon II (682—83) fit construire St. Georges en Velabro et une basilique dédiée à St. Paul. Serge I (687—701) restaura plusieurs basiliques — St. Pierre, St. Paul, Ste. Susanne — auxquelles il fit don d'objets litur-

[1] L. Courajod, Rome byzantine; Leçons professées à l'éc. du Louvre, éd. Lemonnier et Michel, p. 347. Battifol, Libraires byzantins à Rome, Mélanges de l'Ec. de Rome, VIII, 1888, p. 297. Ch. Diehl, Etudes sur l'administration byzantine dans l'esarchat de Ravenne, Paris, 1888.

[2] Grisar, Analecta, p. 620.

giques précieux. Il fit faire à St. Pierre un beau tombeau pour St. Léon le Grand dont il découvrit la dépouille.

Le 7[e] siècle vit donc la ville de Rome s'enrichir d'un grand nombre de constructions nouvelles, mais par contre ce fut également l'époque où s'acheva la ruine des édifices antiques. Quand Constantin II visita Rome il ne vit presque plus un temple debout et quant aux palais il n'y restait pas beaucoup plus qu'une partie de l'ancienne demeure impériale qui fût habitable, et c'est là qu'il logea. L'aspect de la ville devait être curieux avec son mélange de vieux et de neuf en proportion à peu près égale. Comme je l'ai déjà dit l'empereur emporta ce qui lui sembla mériter le transport.

Quand Honorius I renouvela la vieille basilique de Ste. Agnès il en fit orner l'abside d'une mosaïque encore existante. Elle fait époque dans l'histoire de ce genre de décoration puisqu'au lieu de trouver au centre le Sauveur ou la Vierge en majesté c'est la sainte titulaire de l'église qui y trône. En fait on voit la transformation s'opérer peu à peu : dans l'oratoire de Ste. Félicité la véritable figure centrale était déjà celle de la mère martyre au-dessus de laquelle apparaît seulement le buste du Sauveur. Ici on trouve le souvenir de ce dernier détail; tout en haut de la composition la main de l'Eternel sort des nuages et tient la couronne du martyr au-dessus de la tête de la sainte. Un peu plus bas il y a deux bandes étoilées, puis suit le fond d'or sur lequel se dessinent les figures. Au centre Ste. Agnès, vêtue comme une princesse byzantine à larges bijoux, la tête ceinte d'un diadème, tient des deux mains un rouleau fermé ; de chaque côté un pape est représenté, l'un offre de ses mains couvertes le modèle de la basilique, l'autre porte un livre. Sans doute l'un est Honorius I, l'autre pourrait être le pape Sylvestre I sous le pontificat duquel Constantin construisit la basilique, ou Innocent I (402 à 417) qui en encouragea la première restauration. Une jolie guirlande de feuilles forme l'encadrement de la conque.

Le schématisme a dans cette mosaïque supprimé tout autre sentiment et à tout jamais, mais particulièrement à partir du siècle suivant, il faut concevoir la plupart des mosaïques qui décorent les églises de Rome comme stylisées selon une certaine convention et n'ayant qu'un but ornemental. Il ne faut plus y chercher la vie et le réalisme : les artistes n'essayent plus de les représenter, il faut accepter ou rejeter le maniérisme qu'ils affectèrent délibérément.

Les figures de l'abside de Ste. Agnès sont très allongées, sans relief et d'un effet linéaire très dur et très rigide. On ne voit chez elles aucun mouvement, aucune expression. Les têtes des deux papes semblent avoir perdu leur aspect original après des restaurations, celle de Ste. Agnès

montre des taches rouges sur les pommettes; c'est la première fois que nous rencontrons cette caractéristique sur une œuvre d'une date certaine; elle apparaît cependant déjà dans la fresque du cimetière de Ste. Félicité.

C'est, comme je l'ai dit, à Jean IV que nous devons l'oratoire de St. Vénance, [1] il ne semble pas probable qu'il vit les mosaïques finies, puisque c'est son successeur qui mena l'entreprise à sa fin. Bien que l'ensemble de la décoration soit conçu selon des principes trop rigides pour qu'elle soit gracieuse, l'effet en est très heureux. Dans l'abside apparaissent en haut parmi des nuages les mi-figures du Sauveur bénissant et de deux anges faisant des gestes de vénération. Plus au centre c'est la Vierge dans l'attitude de l'Orante ayant de chaque côté huit figures dont quatre dans l'abside et quatre sur la paroi en dehors de la conque (fig. 10). Parmi les figures de l'abside on reconnait aisément St. Paul, St. Pierre et le Baptiste. A gauche de St. Paul est représenté St. Jean l'Evangéliste, il est jeune et vêtu d'une toge blanche; près de lui se tient St. Vénance. Les autres saints sont des martyrs dont le pape dalmate, Jean IV, avait fait porter les corps de Salone; des deux papes aux extremités l'un est sans doute le fondateur de l'oratoire dont il tient un modèle dans la main, l'autre pourrait être son successeur Théodore. Les noms des saints représentés des deux côtés de l'abside se lisent au-dessus de leurs têtes. Le premier à gauche a le type tout à fait romain, ainsi que St. Jean l'Evangéliste; tous les autres sont clairement des byzantins représentés à la manière orientale.

Un des grands intérêts de ces figures est la valeur qu'elles ont pour notre connaissance des costumes, non seulement liturgiques mais aussi profanes. MM. Duchesne [2] et Grisar [3] y ont déjà attiré notre attention. Ainsi les deux figures à chaque extrémité sont des gardes du corps du Palatin; ceux-ci portent la couronne du martyr d'une main couverte, l'autre restant nue; le premier saint à gauche tient le même emblème, le suivant, un vieillard, porte un rouleau de la même manière, la plupart des seize autres figures ont des livres. En dedans et en dehors de l'abside se trouvent des cadres d'un simple dessin ornemental, plus haut quatre divisions rectangulaires encadrent les deux villes mystiques et les quatre emblèmes des évangélistes, occupant deux des compartiments.

La manière dans laquelle ces mosaïques sont exécutées ressemble à celle de Ste. Agnês, pourtant elle n'est pas entièrement identique. Les

[1] H. Grisar, Il musaico dell'orat. Later. de S. Venanzio e gli antichi abiti liturgici e profani ivi representati, Analecta, p. 507, Le même. Il musaico dell'Orat. Lat. di S. V., Civilta Cattolica, 1898, p. 212.

[2] Bulletin Critique 1886 p. 6.

[3] op. cit. p. 717.

figures sont de nouveau assez allongées, mais non pas au même degré; le relief ne manque pas complètement et bien que les plis tombent pour la plupart en ligne droite il y a pourtant un petit mouvement dans les draperies qui manquait dans l'autre image.

Les visages forment la différence essentielle. Non seulement les yeux ont un peu plus d'expression, mais les traits surtout sont très individuels. L'artiste s'est efforcé de reproduire certaines personnes vivantes et — comme dans la mosaïque de St. Vitale à Ravenne, antérieure d'un siècle que celle-ci nous rapelle d'ailleurs beaucoup — nous avons ici des tentatives de portraits. L'artiste de St. Vénance sort par cet élément des rangs des mosaïstes ordinaires de Rome où il fut peut-être étranger, d'après son art on le croirait ravennat ou bien appartenant à la colonie grecque de Rome.

Une mosaïque à St. Etienne-le-rond, exécutée par ordre du Pontife grec Théodore (642—49) montre ce même style mais est pourtant d'une exécution plus rudimentaire.[1] Ici on voit au-dessous d'un ornement, un médaillon contenant la mi-figure du Rédempteur, posé sur une grande croix gemmée, sur les côtés se tiennent les martyrs Prime et Félicien dont le Pape avait fait transporter les corps dans cette église; leurs noms sont inscrits en sens horizontal; ils tiennent chacun un rouleau. Les draperies de leurs toges blanches sont dessinés plus lourdement que dans l'oratoire de St. Vénance, les plis sont formés par des traits sans forme et n'indiquant aucun relief, mais les deux visages ne sont pas moins individuels que ceux des figures des martyrs dalmates de Jean IV.

A St. Pierre-aux-Liens on trouve une mosaïque datant probablement du pontificat d'Agathon (678—81) peut-être composée à l'occasion de la peste qui eut lieu en 680, et contre laquelle on demandait la protection du saint. Le martyr est représenté comme un vieillard tenant avec une main couverte et l'autre nue, la couronne de son martyre. Son nom est inscrit en sens vertical. Le dessin est rendu par des larges traits, et ne démontre aucune préoccupation esthétique de la part de l'artiste, des taches rouges indiquent les pommettes. Les morceaux qui constituent la mosaïque sont grands et de forme inégale, pourtant de nouveau le visage bien que d'une expression triste a de l'individualité.

Les fresques des catacombes au 7e siècle ne se distinguent que par des traits assez subtils de celles décrites comme du 6e. La différence est parfois si légère qu'il serait téméraire d'affirmer trop nettement l'exactitude des dates. Nous avons pourtant une fresque datée avec certitude, c'est celle qui, dans la crypte de Ste. Mérita, située dans le cimetière de Ste. Commodille, représente St. Luc sous les traits d'un vieillard en toge blanche, des sandales

[1] G. B. De Rossi, La basilica de S. Stefano Rotondo etc. Roma, 1886.

aux pieds, levant une main, et tenant de l'autre un petit sac avec des instruments chirurgicaux. L'inscription, commençant au bord à gauche, puis remontant en sens vertical à droite, se lit comme suit; + sub tempora constantinu augsto n. factum es, or le règne de Constantin Pogonat dura de 668 à 685. Il n'y a pas de doute que le peintre de cette fresque a vu et jusqu'à un certain point copié la figure de St. Félix sur la fresque de la veuve Turtura. L'attitude de toute la figure spécialement celle des mains et des pieds est identique. Etant donné cette tendance à la similitude il est d'autant plus intéressant de constater les différences techniques. On trouve dans la figure de St. Luc un traitement plus hâtif; des traits plus larges et moins soignés dessinent la figure, d'autre part il y a un certain jeu d'ombre et de lumière qui manquait dans l'autre figure. Importante est la formation des plis autour de la jambe droite du saint, nous entrevoyons là ce schématisme qui un jour caractérisera les images byzantines et qui est encore complètement absent dans la fresque de Turtura.

Les formes de trois figures de saints au cimetière de St. Pontien tiennent le milieu entre l'une et l'autre des fresques de la crypte de Ste. Mérita et on serait donc en droit de la situer dans la première moitié du 7e siècle. Ce sont St. Pollion entre St. Marcellin et St. Pierre habillés de toges blanches et chaussés de sandales. Celui qui occupe le centre est vieux et porte une courte barbe blanche comme St. Félix et St. Luc; il tient une couronne dans une main couverte; les deux autres sont plus jeunes, ont des moustaches et tiennent chacun un rouleau. Ce sont des figures assez grossièrement exécutées et sans charme ni expression; dans les draperies on constate le début des plis byzantins. A cette même période il faut probablement attribuer la scène du Baptême du Seigneur au même cimitière. Le Sauveur se tient droit dans l'eau dans laquelle un cerf vient boire; un ange à gauche tient les vêtements, à droite St. Jean Baptiste, couvert d'une peau de bête et tenant une verge, touche la tête du Rédempteur. La qualité de la peinture n'est guère supérieure à celle qu'on observe dans l'autre. Toujours dans les mêmes corridors on voit une croix fleurie et gemmée, accompagnée des lettres «alpha» et «omega»: la date en pourrait être la même.

Une image bien plus agréable au cimetière de St. Calliste est celle de Ste. Cécile qui, vêtue comme une princesse byzantine, un diadème dans les cheveux et couverte de bijoux, se tient dans une attitude d'Orante dans un champ fleuri. La jeune et charmante apparition qui pourtant semble bien un produit du 7e siècle, fait une exception délicieuse parmi les tristes et mornes figures dont cette époque fut si prodigue.

L'église de Ste. Marie Antique contient deux Annonciations que M. de Gruneisen a attribuées au 7e siècle et exactement au temps de Martin I (649—53).[1] Cette datation est surtout convaincante pour celle qui a été trouvée sous une autre représentation de la même scène mais faite un demi-siècle plus tard (fig. 12). Elle se trouve à gauche au bout du narthex. On y voit des restes assez importants de l'ange dont le visage pourtant manque; puis la partie inférieure de la Vierge assise sur un trône un peu soulevé. A côté d'elle par terre une corbeille contient la laine de laquelle la Madone, selon la légende apocryphe tissait un rideau pour le Temple; le peu qu'il en reste nous permet de nous faire une idée du style de la peinture. Nous y retrouvons la facilité du dessin pompéien mais l'impressionisme y a supprimé la finesse. La largeur des lignes est excessive. Pourtant l'attitude de l'ange a une noblesse tout antique.

Plus difficile est-il de voir dans une Annonciation du mur palimpseste une création faite pendant le même pontificat[2]. Ici il nous reste la partie inférieure du visage de la Vierge (fig. 11) et un morceau plus considérable de l'ange dont les traits restent très visibles. C'est là, semble-t-il une œuvre d'une inspiration classique et trop soignée dans l'exécution pour l'époque à laquelle elle est attribuée. M. de Gruneisen a lui-même compris cette difficulté et l'explique par une persistance de l'élément classique dans la représentation de l'Annonciation à laquelle il a consacré une étude spéciale et dans laquelle il admet qu'il faudrait «croire à une floraison artistique à l'époque du Pape Martin». Bien que l'argument de M. de Gruneisen s'applique plutôt au style qu'au dessin de cette œuvre, il y a un autre argument qui vient confirmer sa datation, c'est que la couche de stuc sur laquelle se trouve la peinture, indique que la fresque fut exécutée après la Madone du 6e siècle et avant les figures du 8e. Je pense que la date exacte de l'œuvre — qui reste un peu problématique — doit être celle d'environ 600, presque contemporain du St. Augustin (?) du Sancta Sanctorum auquel elle ressemble beaucoup par sa technique.

Sur la même paroi subsistent des fragments à peine compréhensibles de deux Pères de l'Eglise: les Sts. Jean-Chrysostome et Basile auxquels faisaient pendant de l'autre côté de l'abside les Sts. Léon et Grégoire de Nazianze. Tous portent des dalmatiques[3]. Le style de ces figures correspond à ces fresques des catacombes qui accusent le plus la décadence; l'épigraphie confirme ici l'attribution à l'époque du Pape Martin (649—653)[4].

[1] de Gruneisen, S. Maria Antiqua, pl. 19a et p. 561.
[2] de Gruneisen, Idem, pls. 44, 47—49a, p. 277.
[3] de Gruneisen, op. cit., p. 140, fig. 104 et pl. 45.
[4] G. Rushforth, The Church of S. Maria Antiqua, Papers of the British school at Rome, 1902, I, p. 72.

Ces figures montrent une certaine ressemblance avec une fresque qui ornait l'Oratoire des Quarante Martyrs au Forum tout à côté de Ste. Marie Antique. Ici l'on voit représenté comment Sebastus tint pendant toute une nuit quarante soldats dans un étang qui gelait. Ce n'est pas sans peine qu'on distingue des figures à moitié nues dans l'eau. Dans l'anatomie on retrouve quelques souvenirs éloignés de la statuaire antique.

Comme je l'ai déjà dit, il me semble que la deuxième série de portraits de papes qui reste de l'ornementation originale de la basilique de St. Paul-hors-les-murs, date du 7[e] siècle, et probablement du début de ce siècle. Neuf de ces mi-figures se trouvent sur le mur de gauche du corridor du monastère où ces images sont maintenant conservées ; un médaillon est resté en blanc et le portrait du pape Marcellin a été placé parmi ceux du 9[e] siècle. En les comparant avec les effigies plus anciennes nous sommes frappés par une augmentation de l'effet linéaire tendant vers un dessin schématique, et plus encore par la dimension énorme des yeux donnant aux visages une caractéristique expression de fixité. Pourtant les figures ont conservé quelques traces du style antique.

Il n'en est pas ainsi pour les plus anciennes fresques de Ste. Marie-in-Via Lata, qu'on peut également attribuer au 7[e] siècle. Ici on reconnaît un saint en prière, Moïse avec le livre de la loi, et le Jugement de Salomon: quatre personnages debout devant un assis[1]. Ce sont des figures sans formes où seules des lignes verticales indiquent les plis des vêtements. Enfin on sait qu'il existait au 7[e] siècle une peinture dans l'église de Ste. Euphémie, voisine de l'église de Ste. Pudentienne, représentant la sainte titulaire entre deux serpents. Au temps de Serge I (687—701) cette peinture avait besoin de restaurations ce qui indiqne que déjà à ce moment elle n'était point neuve. Les dessins qui en existent ne nous permettent pas de nous faire une idée du style[2].

Les figures à traits individuels, pour ne pas dire les portraits, vêtues de leurs vêtements officiels, soit ecclésiastiques, soit profanes, apparaissent dans l'art byzantin au 6[e] siècle. On en trouve parmi les plus vieilles figurations de l'église de St. Démétrius à Salonique[3], à côté de la Vierge dans l'abside de la basilique de Parenzo de 524 et un peu plus tard dans les célèbres images de Justinien et Theodora avec leurs suites

[1] Wilpert, pl. 137.

[2] Ciampini, V. et Mon. II, p. 118. Bibl. Vaticana Cod. lat. 5407, fol 174. d'Agincourt, op. cit., pl. 17. Garucci, op. cit., IV, pl. 275[4].

[3] Ch. Diehl, M. Le Tourneau, H. Saladin, Les monuments chrétiens de Salonique. Paris 1918, p. 96.

à Ravenne. Les premiers exemples que nous rencontrons de cet art à Rome apparaissent au siècle suivant: ce sont les figures de St. Vénance (642). Or cette dernière mosaïque, celles plus vieilles de Parenzo et de Ravenne et celle postérieure du S. Appolinaire in Classe de cette dernière ville (671—677), où l'Empereur Constantin IV confère des privilèges à l'archevêque Reparatus, forment en quelque sorte un groupe auquel celle de Salonique n'appartient pas. Là on constate dans les produits du 6e siècle une technique bien plus raffinée, un dessin infiniment plus subtil et des souvenirs helléniques beaucoup plus prononcés. Ce dernier élément se perd dans les mosaïques du 7e siècle[1], qui ont un aspect beaucoup plus orientale, mais la finesse de la technique et des lignes persiste à Salonique jusque dans des mosaïques à peu près contemporaines de celle de l'oratoire de St. Vénance, alors qu'ici les formes n'ont rien de gracieux, les lignes sont plus larges et les draperies ne rendent presqu'aucun modelé. Ainsi comparant les mosaïques de Rome, de Ravenne et de Parenzo avec un produit vraiment byzantin nous recevons l'impression que les œuvres italiennes étaient des produits provincianx d'un art qui avait autre part son véritable centre, ce qui correspond d'ailleurs avec les faits. La différence entre l'une et l'autre repose sur un certain manque de raffinement et il serait futile de vouloir l'expliquer par un élément national italien qui ne se manifestait pas encore dans cette branche de l'art, à moins qu'on ne veuille qualifier ainsi la rigidité inexpressive de la mosaïque de Ste. Agnèse qui au siècle suivant devint fréquente.

La tradition antique du style pompéien semble sombrer pendant le 7e siècle. Les figures exécutées avec virtuosité qui se confondaient avec les paysages, font place à des personnages dessinés à contours énormes, formant des silhouettes sur des fonds d'or; et tandis que dans la peinture romaine il ne reste à peu près rien du style antique la technique diverge pourtant déjà de la véritable manière byzantine bien que celle-ci doive continuer encore à la dominer en partie pendant six siècles.

Pendant le synode Quintesextal qui eut lieu en 692 à Constantinople deux décisions furent prises qui ne sont pas sans importance pour l'histoire de l'art. D'abord il fut, par révérence pour la croix, défendu qu'elle fût représentée par terre à fin qu'on ne marchât pas sur elle, puis il fut ordonné que sur la croix l'image humaine du Sauveur devait être représentée au lieu de l'Agneau[2].

[1] Ch. Diehl, M. Le Tourneau, H. Saladin, op. cit., p. 106.
[2] C. J. Helfele, Conciliengeschichte, Freiburg i. B. 1858, III, p. 310 et 311.

III.

LA PEINTURE ROMAINE PENDANT LA PÉRIODE ICONOCLASTE.

Sans toucher au côté théologique de la question iconoclaste et sans entrer dans une discussion sur le rôle de l'empereur Léon III l'Isaurien (716—41) — lequel soit dit en passant, ne me semble pas très beau — je me bornerai à mentionner quelques faits de cette lutte qui allait avoir une si grande importance artistique et politique[1]. L'interdiction des images, décrétée en 726, venait, paraît-il, quatre ans après une mesure semblable prise par un calif de Damas. Si cela est vrai, l'empereur se serait sans doute inspiré de cet exemple, et on a voulu voir dans l'iconoclasme de Léon un effet de l'animosité qu'il ressentait contre la culture et le raffinement de l'aristocratie byzantine dont il ne faisait partie. Des révoltes en resultèrent en Grèce, mais l'empereur réagit en exagérant sa sévérité dans la campagne entreprise.

En Italie on commençait la lutte en faveur des images simultanément avec celle contre certaines taxes que Léon voulait imposer à ces sujets. Le Pape Grégoire II devenait la figure centrale de la résistance et le pouvoir impérial subissait de nouveau un coup terrible ; l'armée envoyée de Ravenne se sentait trop faible contre les Romains auxquels s'étaient joints les Lombards qui, par politique, cherchaient à affaiblir l'exarchat.

La publication de l'édit, prohibant l'usage des images, eut lieu en Italie probablement en 727. Malgré des menaces et des promesses que l'empereur faisait au Pape celui-ci encourageait le point de vue opposé

[1] Helfele, op. cit. III, p. 335; Mann, op. cit. II, p. 175; Gregorovius, op. cit. II, p. 221; L. Brehier, La querelle des images, Paris 1904; Ch. Diehl, Histoire de l'Empire byzantin, Paris 1920, p. 65.

de toutes ses forces. Le peuple italien prenait son sort dans ses propres mains; il se groupait autour du Pontife et choisissait ses propres ducs. Leutprand et ses Lombards, profitant de l'occasion, s'emparait de Ravenne, — reprise d'ailleurs quelques mois plus tard — d'autres villes sur la côte et Sutri au Nord de Rome qu'il donnait au pape.

Grégoire II tenait un concile à Rome contre la doctrine nouvelle, propagée par l'empereur auquel il écrivit probablement deux lettres [1]. L'empereur furieux ne pensait qu'à se débarasser du Pape autour duquel les Lombards et les Romains se liaient de plus en plus; mais ses attentats contre la vie de Grégoire échouèrent. Léon congédiait le patriarche de Constantinople qui refusait de l'aider dans la propagande de ses doctrines hérétiques, et se livrait à une persécution terrible contre ceux qui s'opposaient à l'iconoclasme.

Grégoire II qui fut fidèle au pouvoir impérial en tout ce qui ne concernait pas la question religieuse ou visait à l'oppression du peuple romain, aidait en 730 l'exarque à soumettre les Toscans qui s'étaient révoltés. En 731 le grand Pape mourût, sa vie loyale et l'aide constante qu'il avait donnée aux habitants de Rome avaient contribué considérablement à la popularité du pouvoir pontifical sur la ville.

Sous son successeur Grégoire III eurent lieu en 731 deux autres synodes à Rome, mais l'empereur jeta les messagers qu'on lui envoyait en prison et se vengea après l'échec d'une entreprise maritime, en détachant du saint-siège l'énorme province d'Illyricium, qui se trouvait à l'est de l'Adriatique, au profit du Patriarche de Constantinople. Le nombre de ceux qui émigrèrent de ces régions dans le sud de l'Italie et de là souvent à Rome, a été évalué à 50000, beaucoup parmi eux étaient des prêtres et des moines; ils augmentèrent donc considérablement la colonie grecque qui exerça une si grande influence sur la civilisation de l'Italie.

Nous n'allons pas suivre les différentes phases de la question iconoclaste qui fut le sujet de nombreux conciles et à laquelle les Papes Paul I (757—767) et Hadrien s'intéressèrent d'une façon spéciale; ce dernier écrivit à Charlemagne la lettre, dont il a été déjà question, en réponse aux célèbres «Livres carolingiens» qui condamnaient autant la destruction que l'adoration des images.

L'iconoclasme ne finissait qu'en 842, et heureusement pour l'art, par une victoire complète pour les partisans des images qui avaient d'ailleurs toujours été en faveur en Italie.

Pendant que l'émigration des nombreux grecs ne pouvait que renforcer les tendances byzantines du peuple italien, un autre mouvement

[1] Ces lettres ne sont pas toujours reconnues comme authentiques.

dirigeait l'attention du pays vers l'occident. Quelques mots sur nos histoire sont ici nécessaires pour expliquer la situation.

Le mouvement d'indépendance s'était consolidé en certaines parties d'Italie — surtout à Ravenne, sévèrement châtiée pour l'aide donnée au Pape dès le début du 8e siècle — et l'opposition aux idées iconoclastes de l'empereur ne faisait que s'affirmer. A Rome la lutte contre l'empereur hérétique prenait tout de suite un caractère politique. On n'y trouvait alors presque plus trace d'un parti byzantin et si le Pape Grégoire II évitait la rupture complète avec l'empire ce fut par crainte que l'Italie tombât alors entièrement aux mains des Lombards qu'il n'aimait pas et contre lesquels il avait même fait une sorte d'alliance avec l'empire byzantin et Venise. Pendant le pontificat de Zacharie II (741—752) qui s'entendit d'abord très bien avec les Lombards, le roi Astolf, après avoir en 751 pris Ravenne, montra clairement ses intentions à l'égard de Rome. Le Pape Etienne III (752—757) se rendit auprès de ce prince mais continua son voyage jusqu'auprès de l'illustre Pépin. Il l'oignit roi des Francs et obtint son assistance contre les agresseurs lombards. En 756 Pépin vient en Italie, fait la paix avec Astolf, et à ce qu'il semble, donne des terres au Pontife. Aussitôt qu'il est parti, Astolf attaque Rome, s'avance jusqu'aux murs de la ville et détruit des catacombes. Pépin revient, délivre la ville et crée l'Etat Pontifical; on en ignore cependant les frontières et il n'est pas non plus bien établi quelles furent les intentions du roi franc quant à l'importance politique et à la durée de ce nouvel état. D'après la réponse qu'il donnait aux ambassadeurs byzantins qui tâchaient de le persuader de rendre ce pays à l'empire on dirait qu'il l'envisageât comme une création définitive dont il entendait sauvegarder la liberté. Auprès du Pape ces mêmes ambassadeurs n'avaient pas plus de succès et plusieurs indices démontrent que Rome se sentait à ce moment indépendante de Byzance. Ainsi le Sénat romain rentre en fonctions et quand le Pape Paul I (757—767) écrit à l'empereur au sujet de la question iconoclaste, il ne mentionne même plus la possibilité d'une soumission.

Pour se défendre contre l'invasion de Rome par le duc Toto de Toscane (767) qui mettait son frère Constatin sur le trône pontifical, le Pape Etienne III (767—772) invoquait l'assistance de Désiderius, roi des Lombards, contractant en même temps, une alliance avec Charles et Carloman fils et successeurs de Pépin. Plus tard la paix avec le roi lombard de nouveau se changeait en animosité, et Ravenne se tournait contre Rome. Sous Hadrien (772—795) Desiderius poussait même jusqu'à Rome, mais Charlemagne courait au secours de son alliée. Il mettait le siège

devant Pavie, venait à Rome et y confirmait les dons faits par Pépin. En échange il acceptait le titre de Patricien avec tous les pouvoirs afférents à ce titre. Bien que le royaume lombard fût anéanti, Charlemagne n'accordat pas au Pape Hadrien toutes les terres que celui-ci réclamait ; pourtant il est certain que peu de temps après l'Etat Pontifical comprenait les duchés de Spolète, de Toscane, la Sabine et Ravenne. En 780 Charles retourne en Italie pour rétablir l'ordre en Terracine; en 787 il se trouve de nouveau à Rome et donne au Pape des villes de la région de Benevent.

Léon III (796—816) fait rendre hommage à Charlemagne par toutes les terres qui dépendaient alors du Saint Siège. Après un attentat entrepris contre sa personne en 799, il a recours à l'aide de Charlemagne qu'il va trouver à Paderborn. Le prince l'aide à retourner sur le siège pontifical et quand il vient peu après à Rome, le Pape lui confère la couronne impérial (800).

Laissant de côté les questions disputées, comme de savoir si ce couronnement fut une surprise pour Charlemagne et si le Pontife avait le pouvoir de l'octroyer, il reste à constater que l'Italie, pendant le 8e siècle, avait passé définitivement de l'Europe orientale aux états du couchant. Désormais elle ne partagerait plus le sort de l'empire byzantin mais des pays dépendant des empereurs d'occident, parmi lesquels elle garderait une place exceptionnelle puisque sa civilisation fut en grande partie byzantine et qu'elle contenait entre ses frontières le pouvoir de l'Etat Pontifical, tantôt renforcés, tantôt disputés par les princes.

C'est surtout en nous rendant compte de l'influence que cet événement eut sur l'art que nous en apprecions la portée. Il ne fut pas un changement de régime et ne se limita pas à des contacts nouveaux, mais ce fut comme un énorme déplacement : l'Italie, située entre l'Europe carolingienne et l'empire byzantin avait cessé de faire partie de ce dernier pour se joindre au pouvoir coucurrent, par lequel elle ne fut pourtant pas complètement englobée. L'Italie garda beaucoup de traits nationaux, la tradition artistique byzantine continua à faire sentir ses effets pendant des siècles, mais en se mélangeant à d'autres influences, donnant comme résultat — surtout au 9e siècle — des manifestations artistiques des plus curieuses.

Je mentionne brièvement les plus importantes constructions du 8e siècle.

Le Pape Jean VII (705—707) fit ajouter une chapelle à St. Pierre, ornée de magnifiques mosaïques en partie conservées et sur lesquelles nous reviendrons.

Grégoire III (731—741) fit bâtir dans la même basilique un oratoire orné de peintures où une certaine partie de l'office quotidien devait être dite; aussi employa-t-il à l'embellissement de l'église six colonnes d'onyx qui lui furent envoyées par l'exarque de Ravenne. Il augmentait la riche ornementation de Ste. Marie Majeure, restaurait St. Chrysogone et fit refaire les murs de la ville là où ils avaient été détruits. St. Zacharie (741—752) reconstruisait presqu'entièrement le palais du Latran auquel il ajoutait, parmi beaucoup d'autres réfections la chapelle privée des papes, dédiée à St. Laurent, plus tard le Sancta Sanctorum. Parmi les décorations du Latran figurait une grande Mappemonde peinte en fresque. Etienne II (752—757) fit restaurer une église dédiée à St. Laurent — probablement celle «in Formoso» — ajouta des constructions au Vatican qui devint à lui seul un véritable quartier ainsi qu'un clocher — le premier à Rome — et une église ronde, vouée à Ste. Pétronille, la fille de St. Pierre, près de la basilique de ce dernier; le roi Pépin contribua à cette entreprise. Paul I (757—767) fit faire un oratoire dans la même basilique et fonda le monastère de St. Sylvestre in Capite, peuplé de moines grecs. Il transporta le corps de Ste. Pétronille des catacombes à l'église que son prédécesseur avait préparée, puisque les corps des premiers chrétiens étaient considérés comme de précieuses reliques qu'on enlevait à leurs tombeaux originaux pour les ensevelir dans les églises.

Les ouvrages éxécutés sous Hadrien I (772—795) sont très nombreux. Il fit refaire l'important portique soutenu par des colonnes devant St. Pierre, améliora l'atrium et donna des portes en métal au clocher d'Etienne II. Il fit refaire sur l'ancien modèle la mosaïque de l'abside, qui tombait en ruines. Il orna le confessio de plaques en or et en argent et remplaça les statues en argent sur les tombeaux des apôtres par d'autres en or. A St. Jean de Latran il ajouta également un portique et une tour; à moins qu'il ne refît celle d'Etienne, ornée de marbre et de peintures. L'activité artistique fut donc énorme et le Pape employa un grand nombre d'orfèvres, de peintres, de mosaïstes et surtout de tisseurs de tapis dont il donna plusieurs à chaque basilique titulaire. Ces tapis étaient ornés de dessins en broderie et de bijoux. Il refit les églises de St. Jean in Porta Latina, de Ste. Marie in Cosmedin et de S. Lorenzo in Lucina, il semble probable que le même Pontif y fit exécuter la fresque du Sauveur entre six saints dont une aquarelle est conservée à Windsor[1].

La présence d'un grand nombre d'étrangers de toutes nationalités à Rome nous fait considérer probable qu'une partie des œuvres d'art que

[1] C. R. Morey, Lost mosaics and frescoes of Rome of the Mediaeval period. Princeton 1915, p. 6.

la ville produisit n'était pas due uniquement aux Italiens ou à l'influence grecque, puisqu'en dehors des Hellènes il y avait à Rome des colonies organisées de Juifs, d'Anglosaxons — celle-ci fondée en 727 — de Frisons qui comprenait aussi les Saxons, et celle des Francs, et des Lombards. Rome fut donc déjà au 8e siècle un véritable centre cosmopolite qui se prêtait à l'éclosion d'une école d'art qui englobât les éléments les plus divers.

Quant à l'ordre bénédictin il est important de constater que la reconstitution du monastère de Subiaco fut commencée au début du 8e siècle par le pape Jean VII, celle du Mont-cassin vers 717 sous St. Grégoire II auquel on doit également la fondation du monastère de St. Vincent sur le fleuve du Volturne. Le pape St. Zacharie consacra en 748 la nouvelle basilique du Mont-cassin.

Si nous examinons de près ce qui reste des mosaïques dont le pape Jean VII (705—707) fit orner la chapelle fondée par lui dans la basilique de St. Pierre[1], on y découvre des traits qui démentent une suprématie artistique byzantine.

En comparant les dessins de Grimaldi, conservés au Vatican avec d'autres aux archives de la basilique (cod. cart. N° 33)[2] on se rend compte pu peu de soins avec lequel les dessinateurs — et surtout Grimaldi — reproduisaient les vieilles mosaïques dont il semblent avoir ignoré quelquefois jusqu'à la signification.

Au milieu se tenait la Madone portant un lourd diadème et représentée dans l'attitude de l'Orante; à côté d'elle se trouvait le Pape plus petit portant le modèle de sa chapelle. De ces figures, la première, assez restaurée est maintenant conservée à l'église de St. Marc à Florence (fig. 15) et la partie supérieure de l'image du Pontife, en bon état de conservation, dans la Crypte Vaticane à St. Pierre, (fig. 14). Au bas du tableau on lisait: «Joannes indignus episcopus fecit». Au-dessus de ces deux figures était représentée la Nativité: la Vierge couchée regarde le premier bain de l'Enfant, les bergers s'approchent de la droite, à gauche St. Joseph est assis en méditation et dans le fond une figure de femme s'avance. Le musée de Latran en possède un fragment: une des sages-femmes tenant l'Enfant dans la vasque; la moitié de la figure de la Vierge est conservée dans la cathédrale d'Orte.

[1] E. Müntz, Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie, Paris 1875. Garucci, op. cit. VI, pls. 271 etc. A. Bartolo, Un frammento inedito dei musaici vaticani di Giovanni VII, Bollett. d'arte del Min. di Pub. Istr. 1907, p. 22. v. surtout de Gruneisen, op. cit., p. 279. Un ensemble de peintures du 17e siècle dans la chapelle du «Sudario» de Jean VII à la Grotte Vaticane est inspiré par ces mosaïques mais les rend d'une façon trop libre pour qu'on puisse l'appeler une copie.

[2] Les uns et les autres sont reproduits dans de Gruneisen, pls. 66—67.

De chaque côté se trouvaient trois tableaux l'un au-dessous de l'autre, quelques uns contenant deux scènes. En commençant en haut à gauche on voit ensemble l'Annonciation et la Visitation. Comme dans la plupart des images l'artiste réduisait ces deux scènes aux éléments essentiels. Dans l'Annonciation la Vierge assise sur un trône fait un geste vers l'ange qui s'approche de la gauche. La Visitation ne montre que les deux saintes Mères s'embrassant tendrement. Au-dessous, la Présentation au Temple est limitée à la figure de la Vierge suivie de deux personnes portant l'Enfant à Siméon; le Baptême à côté est composé du Christ entre St. Jean et un ange. L'entrée à Jérusalem est un peu plus élaborée. Le Sauveur — dont le buste se trouve au musée de Latran — est assis sur l'âne et suivi de quelques figures, d'autres viennent à sa rencontre étalant leurs manteaux par terre; quelques personnages et un arbre s'aperçoivent dans le fond. A gauche se trouvait une représentation sommaire de la Résurrection de Lazare. En haut à droite dans le même tableau une petite division encadre la Scène qui a lieu à une table semicirculaire. De l'autre côté était représentée en haut l'Adoration des Mages, la Vierge est assise sur un trône monumental, près d'elle se tiennent St. Joseph et un ange; un des mages s'inclinant, offre un coffret à l'Enfant les deux autres se tiennent debout à droite. Une partie importante de cette scène — la Vierge avec l'Enfant, St. Joseph et l'ange — est conservée dans la sacristie de Ste. Marie in Cosmedin (fig. 13). Puis venait la Guérison des Aveugles: le Sauveur suivi d'un disciple touche les yeux d'un aveugle derrière lequel on en voit un autre, dans le même compartiment l'histoire de Zachée était racontée en deux figures. Le dernier tableau combinait la Crucifixion et la Descente aux Limbes. Le Sauveur vêtu d'une robe longue est attaché sur la croix entre le soleil et la lune; plus bas on voit les deux soldats avec la lance et l'éponge; aux extrémités on distingue à gauche la Madone et à droite St. Jean. Une partie des figures de la Vierge et du soldat qui se tenait du même côté est conservée dans la Crypte Vaticane. Dans la Descente aux Limbes le Sauveur entouré d'une mandorla, foulant au pied Satan, prend la main d'Adam qui s'agenouille devant lui.

A côté des scènes de la vie du Seigneur il y avait encore six tableaux de celle de St. Pierre, à savoir ses prédications à Jérusalem, Antioche et Rome, St. Pierre devant Hérode, la victoire sur Simon le Magicien, et son martyre à côté de celui de St. Paul[1]. Dans la Crypte Vaticane on conserve une demi-figure de vieillard, la main levée qui selon la tradition aurait fait partie d'une de ces dernières mosaïques;

[1] de Gruneisen, pl. 68.

toutefois Garucci a déjà remarqué judicieusement que le style ne correspond pas exactement à celui des autres fragments; de plus selon les vieux dessins St. Pierre aurait dû tenir les clefs dans la main qu'ici l'on voit vide; il ne semble donc pas probable que ce morceau provienne de ces tableaux.

Bien que je doive revenir sur ces mosaïques je veux dès maintenant appeler l'attention du lecteur sur les formes originales des figures, la grande vivacité des expressions et des gestes.

Un cycle, fort important, de peintures à Ste. Marie Antique peut être attribué au pontificat de Jean VII, puisque, non seulement, le «Liber Pontificalis»[1] nous parle des peintures que ce Pape y fit exécuter et d'un ambon sculpté qu'on a découvert dans la nef près de l'endroit où se trouvent ces peintures[2], mais aussi des arguments paléographiques confirment l'hypothèse. Les inscriptions démontrent même que l'activité de Jean VII fut très considérable puisque dans la vieille église il s'en trouve cinquante dont trente grecques et vingt latines qu'on a datées de son pontificat[3].

Toute la chapelle centrale — ou majeure — de Ste. Marie Antique devait sa décoration au pape Jean VII. Là on trouvait, sur les deux murs et divisée en deux rangées, une importante série de vingt tableaux évangéliques[4]; il n'en reste que deux, qui peuvent nous donner une idée de la haute qualité de ces peintures; ce sont l'Adoration des Mages et au-dessous Jésus portant la Croix, à peu près tout ce qui reste des dix scènes qui ornaient le mur de gauche où l'on distingue pourtant encore une tête du Sauveur, peut-être un fragment de la scène où celui-ci se trouvait devant un de ses juges. Sur le mur de droite des vestiges de peintures et débris d'inscriptions nous permettent de deviner la Présentation au Temple, la Fuite en Egypte, les Pèlerins d'Emmaüs, les Apparitions dans la salle aux portes fermées et près de la mer de Tibériade, le Doute de Thomas et le Noli me tangere[5].

Au-dessous de ces scènes se trouve une frise formée d'une bande sur laquelle se détachent des médaillons contenant des têtes d'apôtres (fig. 18—19), plus bas la peinture imitait une draperie ornée, à intervalles reguliers, de cercles contenant des oiseaux.

[1] Ed. Duchesne I, p. 385.

[2] de Gruneisen, p. 15 etc.

[3] V. Federici, L'épigraphie de l'église S. M. A. dans de Gruneisen, op. cit., p. 413 et V. Federici, Album épigraphique, Supplément au chapitre, Epigraphie de l'église S. M. A. Rome 1911.

[4] de Gruneisen, op. cit., p. 159. 279 et figs. 101 et 102.

[5] Du moins ce sont les identifications de M. de Gruneisen qui donne des reproductions de quelques fragments, figs. 115—118.

L'abside et l'arc devaient également leur ornementation à Jean VII, ici son portrait avec le nimbe carré des donateurs nous le garantit. Les fragments qui en restaient ont permis à M. de Gruneisen d'en faire une réconstitution. En haut au centre se trouvait le Crucifié entre la Vierge et St. Jean, de chaque côté se tenaient des groupes d'anges (fig. 16—17). En bas de la croix des fidèles s'approchent de droite et de gauche, faisant des gestes de vénération, puis suit la file d'agneaux qui, venant des deux côtés, s'approchent de l'Agneau Pascal formant le centre. De chaque côté de l'arc on trouve sur deux rangées, deux couples de deux figures. Les plus hautes à droite sont le Pape St. Martin et un autre pontife, à gauche Jean VII avec le nimbe carré et un de ses saints prédecesseurs. Plus bas se tiennent à droite les pères grecs St. Grégoire de Nazianze et St. Basile, à gauche St. Augustin et un autre docteur, sans doute latin; enfin on y trouve la même imitation des draperies que dans les autres parties de la chapelle [1]. Il est plus que probable que l'abside de l'église vouée à la Vierge contenait une représentation de la Madone en majesté, des fragments indiquent qu'à ses côtés se tenaient deux anges et probablement les Sts. Pierre et Paul [2].

Deux des peintures dans la nef majeure peuvent à ce qu'il me semble être attribuées à la même époque; ce sont dans l'angle gauche l'Annonciation (fig. 21) qui couvrait celle du 7e siècle et qui a été déplacée afin de mettre à jour l'œuvre qu'elle cachait, et dans l'angle droite y faisant pendant les fils Macchabée avec leur mère Salomone (fig. 20) [3]. Du premier de ces deux tableaux nous ne voyons que l'ange debout tenant une verge et faisant un geste de bénédiction vers la Madone assise sur un trône dont il ne reste qu'un fragment. L'autre montre la sainte mère près de laquelle se tiennent trois fils et le martyr Eléazar.

A part quelques fragments qui à cause de leur état de délabrement sont de peu d'importance comme le Déesis à l'extérieur du mur gauche du fond de la nef et la Guérison de l'aveugle sur le second pilier de gauche, [4] il y a encore une série de figures en mauvais état mais pourtant fort belles, sur le mur droit de la chappelle qui se trouve à droite

[1] De cette composition il ne reste qu'un bras du Crucifié, St. Jean et les anges à droite, les fidèles et un petit fragment d'un agneau du même côté, les quatre papes, les noms de St. Paul et de St. Augustin, la tête et le nom de St. Grégoire de Nazianze et des vestiges de la décoration à draperie, v. de Gruneisen figs. 106—108. pls. 44, 47. 50—52.

[2] v. de Gruneisen, p. 306—7 et pl. 50.

[3] Aussi Mgr. Wilpert les date du pontificat de Jean VII. M. de Gruneisen les attribue au 8e siècle.

[4] de Gruneisen, figs. 79 et 81.

de l'abside[1]. On y lit les noms des Sts. Barcha et Pantélémon et du moine Dometos. Il semble certain que ces peintures sont de la même époque que celles dont il a été question.

Toutes ces peintures et ces mosaïques sont exécutées sous une forte inspiration antique. On peut comparer ces dernières aux scènes de la Genèse du 4e siècle à la basilique de Ste. Marie Majeure; elles ne sont pas impressionistes au même degré mais elles sont réalistes par leur expression et dramatiques par les gestes et les attitudes libres de tout schématisme. L'élément linéaire, qui avait déjà pris une telle prépondérance dans toute œuvre véritablement byzantine du 7e siècle, est ici de moindre importance; les ombres et les lumières jouent un rôle plus considérable. La construction des corps montre également une grande différence, elle est ici plus robuste et plus large. Le portrait du Pontife qu'on peut comparer avec ceux de la chapelle de St. Vénance ou de St. Vitale à Ravenne n'a pas cette rigidité; les plis sont plus flous et la tête est un peu inclinée, l'expression est plus douce, bien que l'homme soit laid.

Il faut toujours un certain effort pour trouver les correspondances de style entre mosaïque et peinture, pourtant elle est assez claire quand nous comparons les mosaïques de l'oratoire avec les deux scénes évangéliques dans la chaqelle de Ste. Marie Antique; en même temps nous pouvons apprécier combien l'effort vers le réalisme du mosaïste trouvait un obstacle dans la technique de son art. Il n'y a que peu de fresques dans la chapelle représentant une action ou un mouvement, mais nous apprécions le naturalisme avec lequel le peintre a rendu l'effort de Simon portant la croix devant le Christ, l'attitude de marche du Sauveur et les gestes des Rois mages.

C'est surtout dans les autres images, les médaillons avec les apôtres, les anges en haut de l'arche, l'Annonciation et les Macchabée, les figures dans la chapelle à droite de l'abside que nous reconnaissons un peintre impressioniste, non seulement méritoire pour l'époqne à laquelle il travaillait, mais véritablement génial. A part certains contours un peu larges et une légère monotonie dans les draperies des anges trahissant la connaissance des formules byzantines, on peut dire que son art est comme une antithèse de celui de Byzance. Aucun peintre d'Orient n'a jamais su, comme celui-ci, employer les effets de lumière et d'ombre pour faire avec quatre traits de pinceau ces charmantes têtes d'anges et de Séraphins dont l'esprit est d'ailleurs si opposé à tout ce que By-

[1] de Gruneisen, figs. 127, 129 et pl. LVI.

zance a jamais produit. Quant aux têtes des apôtres elles ont les formes rondes des statues antiques, celle imberbe, de St. Jean pourrait passer pour une peinture païenne si les traits n'étaient pas indiqués avec un peu trop de largeur; celle de St. André est une merveille d'art impressioniste et la même virtuosité se rencontre dans les autres figures. C'est surtout le dessin des visages qui est entièrement inspiré part l'art pompéien, les corps sont souvent un peu longs, les plis, bien que dénués de schématisme, un peu fortement marqués; on trouve là des souvenirs de Byzance, et l'ensemble des peintures bien que plus près de l'antiquité romaine se ressent pourtant des deux courants; on y retrouve surtout l'esprit national mais aussi les leçons de la technique orientale.

L'art du pontificat de Jean VII est une véritable surprise après que les œuvres de la fin du 7e siècle nous ont préparé à l'aggravation de la décadence. Nous constatons un retour au style pompéien qui demande une explication. Nous la chercherions en vain dans la vie du pontife. Il fut grec, fils d'un haut fonctionnaire nommé Platon qui avait surveillé les restaurations du palais impérial à Rome où il mourut. De Jean VII nous savons qu'il ne fut probablement pas très énergique ni courageux, qu'il avait une grande vénération pour la Vierge et fit construire un palais à côté de l'église de Ste. Marie Antique, qu'il aimait, à ce qu'il paraît, tout particulièrement.

Il me semble que ceux, qui veulent expliquer l'aspect de ces peintures, si différentes de celles que nous trouvions au siècle précédent, par une inspiration plus directe de Byzance, font fausse route, puisque même en admettant que l'art de l'Orient chrétien comprenait autant ou plus d'éléments helléniques que celui de Rome — et cela n'est pas mon avis — il est pourtant bien établi que longtemps avant le 8e siècle la peinture et la mosaïque byzantines avaient reçu certaines formules dans lesquelles n'ont été introduits que le minimum de changements. Les formes que l'Italie lui doit sont celles que le mosaïste de St. Vénanee semble emprunter aux images de l'église de St. Démétrius à Salonique. Ici par contre nous retrouvons l'impressionisme, la désinvolture et la technique pleine de virtuosité des peintures pompéiennes, rendues il est vrai avec un peu moins de légèreté et un brin de maniérisme, mais pourtant bien dans le même esprit.

Cette forme d'art aurait-elle été toujours en vigueur à Rome bien que les manifestations en soient devenues si rares? Cela ne me paraît pas douteux mais je crois qu'il y aurait une explication de son évidence à ce moment.

La réapparition éclatante du style antique coïncide avec un mouvement politiqne de détachement de Byzance, assez prononcé à la fin du

7e siècle, et sans oser l'affirmer il me semble possible que la volteface artistique ne fit que refléter un bouleversement bien plus profond. Il ne faut pas nous imaginer que les romains du 8e siècle ne se rendissent pas parfaitement compte du caractère byzantin des œuvres qu'on avait créées jusqu'alors à Rome. Ne pourrait-il pas se faire que l'animosité naissante contre l'état souverain ait eu pour résultat un retour momentané à l'étude des trésors artistiques du sol natal?

Ce que je viens de dire est moins qu'une hypothèse, ce n'est que la démonstration d'une possibilité, mais ce qui saute aux yeux en regardant les œuvres du temps de Jean VII c'est que le style antique ne laissait pas d'être bien vivant puisqu'il dominait l'art malgré la nationalité grecque du Pontife et malgré la présence de milliers de ses co-nationaux à Rome.

Ste. Marie Antique contient deux belles peintures, assez éloignées l'une de l'autre, mais certainement dues à la même main et comme formant pendant; ce sont les figures de Ste. Barbe tenant d'une main la croix et de l'autre un paon, oiseau symbolique de l'immortalité et Ste. Anne debout portant la Vierge-Enfant sur le bras gauche et une petite croix dans la main droite sur la paroi draite de la chapelle de Jean VII (figs. 26—27)[1]. Comme l'image couvre une partie de la décoration à draperies elle ne pourrait être ni antérieure ni contemporaine aux fresques du temps du Pape Jean VII. Je la crois exécutée peu de temps après, soit pendant le pontificat de Constantin (708—715), soit pendant la première partie de celui de Grégoire II (715—731), probablement encore avant les querelles iconoclastes. Ces figures ne se ressentent pas du style pompéien. Les plis sont rigides, les visages et les corps de forme allongée, les traits assez prononcés tandisque les yeux, trop grands ont une expression quelque peu dure. Pourtant ce sont des figures d'un artiste qui connaissait encore les modèles antiques mais ne s'en était pas complètement pénétré.

Ces deux fresques forment une introduction à celles de l'époque du saint Pontife Zacharie (741—752) que nous trouvons dans la chapelle à gauche de celle majeure ornée par Jean VII.

M. de Gruneisen croit que toute la chapelle fut décorée de peintures à l'époque de ce dernier Pontife ce qui est fort possible, seulement dans ce cas il ne reste rien du décor original puisque si nous prenons comme point de départ une fresque où l'on voit Théodote agenouillé avec le nimbe carré, la comparaison nous ferait croire que toutes ces peintures sont de la même époque sauf celles représentant la Crucifixion et les

[1] de Gruneisen, pls. 18 et 54 et, Studi iconographici in S. M. A. Arch. del R. Soc. Rom. di stor. patr. XXIX 1906, p. 85.

quatre martyrs qui appartiennent à un autre courant mais peuvent cependant très bien être contemporaines. Néanmoins une difficulté se présente. M. de Gruneisen[1] a remarqué que les têtes, tant du saint Pontife Zacharie que du primicier Théodote, ont été collées sur une fresque plus ancienne qui orne le mur du fond, la tête de ce dernier fonctionnaire est tombée. Nous serions donc amenés à dater cette peinture d'avant le commencement du pontificat de St. Zacharie. Ce qui confirme cette hypothèse c'est que la personne dont la tête est entourée par une inscription qui la désigne comme étant le primicier, ne ressemble pas du tout à l'autre portrait où celui-ci est vu agenouillé; c'est évidemment une autre personne. Pourtant les styles de cette dernière peinture et la partie ancienne de la fresque du mur de fond se ressemblent à un tel point qu'on les dirait de la même main, et puisque nous devons admettre que l'une est plus ancienne que l'autre je crois que nous sommes dans le vrai en supposant que l'intervalle qui les sépare se reduisait à quelques années seulement et que la tête maintenant cachée sous le portrait de St. Zacharie était celle de Grégoire III prédecesseur de ce dernier[2].

Ce qui nous reste de la fresque originale (figs. 22—25) nous montre comme figure centrale la Vierge dont le haut manque, assise sur un trône monumentale et orné de bijoux. Elle tient d'une main l'Enfant légèrement tourné d'un côté, l'autre est un peu levée. Des deux figures vêtues de toges blanches qui se tiennent à ses côtés, manquent également les parties supérieures. Ce qui reste des inscriptions nous fait comprendre que c'étaient St. Pierre et St. Paul. En allant à gauche nous trouvons d'abord Ste. Julitte, tenant d'une main couverte une couronne et une croix de l'autre, puis le Pape Zacharie avec le nimbe carré[3], portant de ses mains couvertes un gros livre orné de bijoux. A droite de St. Pierre la petite figure de St. Cyr, également vêtu d'une toge blanche, est représentée dans l'attitude des Orants. Enfin à l'extrémité droite un personnage qui n'est donc pas Théodote, dont le visage est encadré par le nimbe carré, porte sur ses mains couvertes le modèle de la chapelle. Au-dessus de lui on lit . . . .[4] Theodotus prim[iceri]o, defensorum

[1] de Gruneisen, Studi iconographici, p. 88 et S. M. A., p. 118, pls. 36—38.

[2] M. de Gruneisen dont je ne partage pas ici l'avis, croit reconnaître deux groupes de peintures dont le plus ancien serait formé par la partie originale de la fresque du fond, les scènes de l'histoire des Sts. Julitte et Cyr et les martyrs; les fresques plus récentes seraient celles représentant Théodote et la tête de St. Zacharie.

[3] J. Wilpert, Die Porträts des Papstes Zacharias und des Primicerius Theodotus in S. M. A., Röm. Quartalschr. 1907, p. 93.

[4] Le début de la première lettre qu'on voit ici ne me semble pas correspondre avec le mot Ego par lequel Mgr. Wilpert, Byzant. Zeitschr. 1905, p. 580, — suivi par M. de Gruneisen, fig. 98 — complète l'inscription d'une façon qui serait d'ailleurs tout à fait logique.

et [disp]ensatore sc̄e di genitricis senperque Birgo Maria qui appellatur antiqua. Le peintre a orné le bas du mur d'un dessin imitant une draperie suspendue à une tringle.

Le primicier Théodote s'est encore fait représenter deux fois dans la même chapelle. Une de ces images, sur le mur d'entrée à droite, le montre agenouillé; sa tête avec le nimbe carré est inclinée (fig. 22). Il tient deux cierges, sans doute en honneur de Sts. Julitte et Cyr qui sont représensentés debout la première, dont le haut manque, dans l'attitude de l'Orante; l'autre, dont le visage est très détérioré, tient une croix et une couronne.

L'homme maigre et chétif qui s'agenouille ici ressemble assez au portrait en mosaïque de Jean VII, pourtant l'absence de vêtements liturgiques et le style de la fresque rendent inadmissible leur assimilation.

La troisième fresque de Théodote est placée au commencement de la paroi droite. Ici Ste. Julitte se trouve au centre debout sur une piédestal portant St. Cyr-enfant sur son bras gauche[1], Théodote se tient à gauche, un cierge dans chaque main, et à droite on distingue un autre personnage, sans doute sa femme. Les hauts des trois figures manquent, mais à côté de la Vierge on voit à gauche un petit garçon (fig. 31), à droite une fillette qu'on a appelés les enfants de Théodote. Tous deux portent le nimbe carré et font des gestes; d'une manière gracieuse; la fillette tient une fleur devant sa poitrine.

Le morceau le plus important de la chapelle est la Crucifixion dans une niche du mur du fond au-dessus de la première fresque (fig. 30). Le Sauveur y est vêtu de la longue robe — «Colobium» — qui laisse les bras nus; sa tête, encadrée du nimbe en croix, est belle mais ne correspond déjà plus au type soi-disant syrien qu'on trouvait jusqu'ici. Il porte une barbe courte et non pointue. De ses beaux yeux sort un regard lointain, plein de calme et de tristesse, à ses côtés se tiennent les petites figures des soldats avec la lance et l'éponge, et, plus éloignés, la Vierge qui lève les mains couvertes, et St. Jean, qui tient un grand livre orné de bijoux, faisant un geste de bénédiction. Le fond consiste en deux montagnes qui se rencontrent au centre, en haut à droite on voit la lune, le soleil qui lui faisait pendant a disparu et au sommet de la croix on lit une inscription grecque. Des plantes poussent dans le pré en bas et dans l'épaisseur de la niche un palmier est représenté de chaque côté.

Sur les deux parois latérales sont répresentées les histoires des martyres de Ste. Julitte et St. Cyr dont nous ne suivrons pas le récit (fig. 28)[2].

[1] Ceci est l'interprétation de M. de Gruneisen, on croirait facilement qu'il s'agit de la Vierge avec l'Enfant.

[2] de Gruneisen, p. 122 et 310; pls. 34, 41 et 42.

Le commencement s'en trouve sur le mur gauche où il y a six tableaux; deux seulement ornent le mur opposé où ils forment un ensemble avec la fresque de la Vierge entourée de Théodote et de sa famille. Enfin à gauche de l'entrée sont figurés quatre martyrs, chacun portant une croix et une couronne (fig. 29); l'inscription nous dit que ce sont les martyrs «dont Dieu sait le nom», sans doute ils représentent le groupe de onze mille quatre cent quatre-vingt dix martyrs dont Ste. Julitte et St. Cyr firent partie, qui furent mis à mort sous Dioclétien et dont les noms — sauf quelques exceptions — sont ignorés des hommes[1]. La partie inférieure des murs de toute la chapelle est ornée par le dessin d'une draperie formant des plis.

Les peintures et mosaïques byzantines du 8e siècle sont tellement rares que les monuments qui nous serviraient pour faire la comparaison nous font presque défaut. Pourtant ce que nous en connaissons nous ferait croire que quelques unes des peintures de cette chapelle peuvent être classées comme byzantines. Il y a par exemple à l'église de Ste. Sophie à Salonique une Madone exécutée sur l'ordre d'un évêque Théophile — mentionnée en 787 — qu'on peut comparer spécialement avec la figure à l'extrémité des «martyrs dont Dieu sait le nom». Il est vrai que la fresque à Salonique date d'environ quarante années plus tard mais ceci augmente encore l'intérêt de la confrontation puisque si nous admettons que le 8e siècle fut une époque de décadence pour l'art byzantin, ces aspects des deux figures nous autoriseraient à croire que cette décadence s'est accentuée dans le laps de temps qui les sépare. Peut-être serait-il plus juste cependant de considérer l'art des fresques de la chapelle de Sts. Julitte et Cyr comme appartenant à la période des débuts de l'iconoclasme (726) puisque si les peintures sont dues à un artiste d'origine byzantine, celui-ci doit avoir quitté sa patrie à ce moment.

L'étude des fresques de la chapelle confirme cette hypothèse. Les figures ne nous montrent qu'un stade plus évolué de l'art des portraits ressemblants byzantins de Salonique, Parenzo, Ravenne et de la chapelle de St. Venance à Rome, mais d'une qualité plus fine que ces derniers, puisque si les images de la chapelle de St. Vénance avaient un certain aspect provincial, nous nous trouvons ici en face d'œuvres d'une qualité très supérieure et nous croyons sans peine que l'artiste fut un membre de la colonie grecque[2].

[1] Rushforth, op. cit., p. 53. de Gruneisen, op. cit., p. 133.

[2] Si — comme le démontre M. de Gruneisen — la crucifixion appartient à l'iconographie syrienne, le type en était déjà trop répandu à Rome pour trouver dans cette argument la preuve d'une directe influence de l'Orient plus éloigné.

Il me parait improbable que le peintre qui exécuta les fresques de la Crucifixion et des quatre martyrs fit aucune des autres peintures de la chapelle dont l'art les ralie à l'œuvre de ces portraitistes orientaux qui n'hésitaient devant aucun réalisme et à qui nous devons par exemple la curieuse effigie d'un homme et d'une femme attribuée au 7e siècle au musée de Kief[1] qu'on peut placer, malgré l'exécution plus rudimentaire, côté à côté des figures de St. Zacharie devant les deux saints ou du garçonet à côté de la Vierge, pourtant à cause des attitudes assez libres et des gestes naturels qu'on constate dans ces dernières, il devient probable que bien que son art soit byzantin, l'artiste qui produisit les images fut italien.

En comparant ces fresques avec celles du pontificat de Jean VII, il ne faut pas les considérer comme des produits de la même école. Elles appartiennent à deux courants bien distincts, puisque dans les peintures faites au temps de St. Zacharie il n'y a pas trace de l'impressionisme pompéien qui fut le caractère essentiel des fresques des premières années du 8e siècle.

Des rapports de style me font croire que quelques peintures dans l'atrium peuvent dater d'à peu près la même époque, ou légèrement plus tard que les fresques de la chapelle de Sts. Julitte et Cyr. Une, assez abimée, se trouve sur la paroi droite et représente le Sauveur imberbe trônant entre deux anges[2]. Dans une des deux niches semi-circulaires du mur gauche, on distingue une femme et un homme tenant chacun deux cierges, adorant une sainte, dans l'autre trois figures de femmes debout.

Paul I (756—67) fit repeindre l'abside de la chapelle centrale de Ste. Marie Antique. Au centre est représenté le Sauveur bénissant, à gauche, plus petit, on voit le Pontife avec le nimbe carré et accompagné de son nom, une sainte se tient près de lui. La peinture est en si mauvais état de conservation qu'on ne peut rien affirmer sur son aspect original sauf que le style n'en semble pas très différent des œuvres situées dans la chapelle latérale et que j'attribuais ci-dessus à un Romain sous l'influence byzantine.

La même église nous montre également une fresque où la présence du pape Hadrien nous indique la date (772—95). Elle se trouve dans l'administration le mur de droite au-dessous d'une niche. Au centre on distingue des vestiges de la Vierge assise sur un large trône et étendant la main ; de

[1] J. Strzygowski, Byzantinische Denkmäler I pl. 8. A Munoz, L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata, Rome 1906, fig. 3.
[2] de Gruneisen, fig. 70.

chaque côté trois figures restent assez visibles [1]. Le Pape se trouve à l'extrémité gauche, les autres sont des saints; à côté de celui qui est placé à droite de la Vierge on lit le nom de St. Sylvestre. Les visages ont de l'individualité mais le dessin, tant des traits que des plis, est dur et schématique; les yeux sont grands et n'ont pas d'expression. Bien que d'un style plus décadent, une figure de St. Démétrius qui se trouve au fond dans l'angle gauche de la nef majeure, pourrait être contemporaine [2]. Le jeune martyr, vêtu d'un beau manteau à dessin ornemental formé de cercles, tient de la main droite une couronne, de l'autre, qui est couverte, une croix. Il fait pendant à Ste. Barbe une des deux figures que je crois exécutées peu après le pontificat de Jean VII, St. Démétrius fut martyrisé au même moment qu'elle.

De la fin du 8e siècle semblent dater encore trois saints, mal conservés, debout dans une niche qui se trouve à droite en entrant dans l'atrium [3] et auxquels trois figures de saints font pendant de l'autre côté mais de ces dernières il ne reste que de vagues traces des têtes des Stes. Agnès et Cécile avec l'inscription de leurs noms. Dans la nef majeure une petite niche à droite dans le mur d'entrée, contient une fresque de peu d'importance montrant le buste de la Madone et la tête de l'Enfant [4]; la peinture pourrait être de la même époque. Nous passerons sous silence quelques autres fragments insignifiants.

En dehors de l'église de Ste. Marie Antique les œuvres du 8° siècle sont rares à Rome; on en trouve pourtant encore des fragments assez importants à l'église de S. Saba sur le petit Aventin aux portes de Rome [5].

Les parties qui nous intéressent pour le moment se limitent au fragment d'une fresque qui ne montre guère plus que les pieds de dix-huit figures qui ornaient l'abside de l'ancien oratoire dédié à S. Silvia qu'on retrouve parmi les excavations sous l'église actuelle. Le bas du mur montre l'ornement à draperie. Six têtes de saints qui faisaient partie de ces mêmes fresques ont été maintenant placées dans l'église; elles sont

1 de Gruneisen, fig. 69.
2 de Gruneisen, pl. 20.
3 de Gruneisen, fig. 68.
4 de Gruneisen, fig. 76.
5 H. Grisar, S. Saba sull Aventino, Civilta Cattolica, 1901, vol. II, p. 589. III, p. 719. V p. 194. M. E. Cannizzaro, L'oratorio primitivo di S. S. Atti dell cong. intern. di Sc. Stor. Roma 1903, VII, p. 177. E. Wüscher-Bechi, Die griechischen Wandmalereien in S. S. Röm. Quartalschr. 1903, p. 54. M. E. Cannizzaro, L'oratorio primitivo di S. S. Roma 1905. J. Wilpert, Le pitture dell orat di S. Silvia, Mélanges d'archéol. et d'hist., 1906, p. 14. P. Styger, Geschichte des Klosters S. S. auf dem kleinen Aventin in Rom, Graz 1910. H. Bacci, Studio sopra la chiesa aventina di S. S., Roma 1910.

d'un dessin régulier mais peu expressives. En les comparant avec la peinture de Ste. Marie Antique dans laquelle figure le pape Hadrien I (772—95) je crois qu'aucun doute ne peut subsister à ce qu'elles soient de la même époque. La figure de St. Sylvestre dans la fresque du Forum trouve son pendant à S. Saba dans l'unique figure visible à mi-corps, ce qui nous permet de constater que l'une et l'autre tiennent un livre dans une attitude identique.

Dans l'église souterraine des Sts. Jean et Paul une pièce réunit des fragments d'un ensemble de peintures qui très probablement date encore de la fin du 8e siècle, malgré certains traits de décadence [1].

Le morceau le plus important est une Crucifixion où l'on voit le Sauveur, beaucoup plus grand que les autres figures, vêtu du colobium attaché sur la croix. Au-dessus de la barre transversale apparaissent quatre anges en mi-figure. Comme dans la crucifixion de Ste. Marie Antique les soldats avec la lance et l'éponge, la Vierge et St. Jean, se tiennent au pied de la croix; seulement derrière la Madone on voit une autre femme qui semble la soutenir, commencement des groupes nombreux et dramatiques avec la Vierge s'évanouissant, qui seront si fréquents au moyen âge. Le geste de St. Jean a également un peu changé bien qu'il tienne le livre. Les types, surtout le beau visage du Christ, sont les mêmes, mais la peinture est bien plus schématique que celle du pontificat de St. Zacharie.

A côté de ce tableau on voit encore quelques fragments. Le plus curieux est celui des trois soldats couverts de leurs armures, le casque sur la tête, tenant leurs boucliers et leurs lances, qui tirent au sort les vêtements du Christ. La partie inférieure d'une figure sur un trône pourrait être un vestige de Pilate. Un buste du Christ semble être resté d'une Descente au Limbe; un dormeur, la main sous la tête a été expliqué comme étant un fragment du Christ mort dans son sépulcre.

Pour autant que le mauvais état de conservation nous permette d'en juger on dirait que les fresques dans la chapelle souterraine de St. Valentin sur la Via Flaminia doivent être à peu près de la même époque et de la même valeur artistique.[2] Sur un mur on distingue vaguement une rangée de quatre saints, le nom de l'un d'eux est resté lisible, c'est Laurent tenant une croix et un livre, sans doute un des autres était

[1] P. Germano, Die jüngsten Entdeckungen im Hause der hh. Johannes und Paulus auf dem Cœlius. Röm. Quartalschr. 1891, p. 290. v. aussi la littérature citée pour les fresques du 4e siècle au même endroit.

[2] O. Marucchi, Das cœmeterium und die Basilica des h. Valentin su Rom, Röm. Quartalschr. 1889 p. 15, 114, 305; 1890 p. 149.

Valentin. Sur la paroi voisine, dans une niche, se trouvent des restes d'une Madone avec l'Enfant, la Visitation, l'Enfant dans un berceau, image qui peut-être illlustrait le récit apocryphe qui raconte comment Salomé dont la main droite fut paralysée comme punition pour ses doutes sur la virginité de la Madone, fut guérie en touchant le berceau. Le nom de Salomé est inscrit à côté d'une des sages-femmes qui donnent le premier bain à l'Enfant. Enfin on distingue la tête, une partie du corps et un bras du Christ sur la croix, à côté de laquelle se tient St. Jean. L'apect original de cette fresque est connu par un dessin [1] et une gravure du 17e siècle. [2] Dans le dessin nous ne voyons pas le mur dans le fond que le graveur a représenté et dont il semble rester quelque trace dans la fresque même. Le dessinateur seul nous montre que la Vierge avait les mains couvertes ce qui est fort probable puisque ce détail correspondrait avec les fresques de Ste. Marie Antique et Sts. Jean et Paul; St. Jean bénit et tient un volume. [3] Cette dernière figure est encore assez visible pour nous permettre de nous faire une idée de la valeur artistique de cette fresque. Elle est plus trapue qu'aucune de celles que nous avons trouvée à Ste. Marie Antique; les plis sont extrèmement durs et rigides, la tête est grande mais ne semble pas avoir été laide. L'ensemble démontre le commencement de formes nouvelles qui prendront comme nous le verrons leur essor au 9e siècle. A ce qu'il me semble nous devons placer ces peintures sur la limite des deux siècles.

Aux catacombes aucune œuvre de quelque importance du 8e siècle n'a été conservée. On pourrait assigner à cette époque une tête du Sauveur assez rudement exécutée au cimetière de St. Pontien.

Les œuvres d'art du 8e siècle encore existantes à Rome montrent clairement les deux tendances; d'un côté celles de la période de Jean VII appartiennent comme technique au style pompéien, par contre certaines figures dans la chapelle de Théodote et les figures de Ste. Barbe et de Ste. Anne debout sont peut-être les plus belles peintures byzantines qui nous restent du 8e siècle. Ce n'est pas seulement l'aspect des figures qui est byzantin, d'autres éléments proviennent également de l'art oriental. Ainsi trouve-t-on autour de la Crucifixion de la chapelle de Sts. Cyr et Julitte certains fragments de dessins ornementaux: de cercles encadrés d'un motif géométrique. Or on rencontre un décor non

[1] Vaticana Lat. 5409. p. 37.

[2] Bosio, Roma sotterranea, Roma, 1632.

[3] de Gruneisen, pl. 61. Le même reproduit également le dessin et la gravure figs. 271 et 272.

seulement semblable mais à peu près identique dans l'église de St. Démétrius à Salonique[1]. Une telle correspondance de détails me parait plus significative encore que des similitudes de style, puisqu'elle nous fournit la preuve que l'artiste connaissait un dessin ornemental que probablement il n'avait pu voir qu'à Byzance même. Quant à ces peintures on les comparerait à cause de leur beauté régulière plutôt aux miniatures byzantines du siècle suivant qu'avec les rares œuvres à peu près contemporaines qui démontrent une décadence dont il n'y a pas trace ici.

L'effet que la décadence de l'art byzantin exerça sur celui de Rome prouve jusqu'à quel point le mouvement artistique de la ville fut encore dominé par celui de l'Orient, et bien des œuvres romaines de la fin du 8ᵉ siècle s'acheminent déjà vers le niveau inférieur de la plupart des produits du siècle suivant. Pourtant en dehors des peintures des premières années du 8ᵉ siècle qui témoignent d'une persistance et d'une refloraison brusque de la technique pompéienne et à côté des autres purement byzantines, on rencontre encore une forme d'art tout à fait différente dont les fresques de Sts. Cyr et Julitte sont les premières manifestations, que nous connaissions, à Rome. C'est l'art du récit dramatique représenté par des gestes réalistes, violents même, aptes à frapper l'esprit populaire. Ni l'antiquité classique, ni Byzance ne nous expliquent d'où provient cette tendance. La question est d'autant plus importante qu'il s'agit d'un mouvement européen assez général qui implique l'étude des origines de l'art carolingien. Malheureusement un exposé complet exigerait la connaissance de certaines écoles d'art que nous ignorons presqu'entièrement par manque de monuments. Quel aspect avait la peinture pré-carolingienne, surtout celle exécutée en Lombardie? Le document, le plus important qui en subsiste — le Pentateuque Ashburnham — à la Bibliothèque Nationale a été attribué à presque toutes les écoles du 7ᵉ et 8ᵉ siècles dont on connaît l'existence. Pourtant de la discussion qu'on a engagée autour du précieux codex semblent résulter deux certitudes: c'est que les miniatures sont de facture occidentale mais démontrent des connaissances d'éléments orientaux. Il se pourrait que nous trouvions là une piste qui nous mènera aux origines du réalisme dramatique de l'art carolingien.

Il semble indéniable que l'art de certaines parties éloignées de l'Orient chrétien au 6ᵉ et 7ᵉ siècles contenait des éléments réalistes, dramatiques.

[1] Diehl, Tourneau et Saladin op. cit. pl. 19. M. de Gruneisen figs. 97 et 98 avait complété les ornements à Ste. Marie Antique en plaçant au centre les symboles des Evangélistes; à Salonique on ne trouve rien de la sorte.

Les peintures coptes du 6e siècle à Antinoë[1], à Bagaouat[2], à Baouît[3], les miniatures de l'Evangile syriaque de Rabula (586) à la Bibliothèque Laurentienne à Florence, des ivoires aux musées de Londres[4] et de Berlin[5] qu'on attribue à la Syrie où à l'Egypte en les datant du 6e et 7e siècle, les ampoules gravées à Monza[6], tout concourt à nous le faire croire. Malgré l'admirable fidélité à la nature de l'art classique grec, dont Byzance semble dans une certaine mesure avoir hérité, cette expression réaliste de l'action, vêtue généralement de formes peu soignées, était inconnue dans ces deux grandes écoles.

On la voit réapparaître en Occident dans les miniatures du Pentateuque Ashburnham[7], celles de la Bible écrite vers l'année 700 dans le Northumberland maintenant à la Laurentienne[8] et d'autres[9], ainsi que dans certains ivoires qu'on a appelés Lombards et datés du 8e siècle et qui se trouvent aux musées de Bologna et de Cividale[10]. En étudiant ces produits occidentaux nous serons surpris par le nombre de traits qu'ils ont en commun avec des œuvres de l'Egypte et de la Syrie. Il me semble que c'est à ce mouvement général qu'appartient le réalisme des fresques de la chapelle de Sts. Cyr et Julitte qui en sont la première manifestation dans la peinture murale en Occident parvenue jusqu'à nous.

Bien qu'il soit possible qu'une véritable école se fût déjà formée en Lombardie, il se pourrait également que la connaissance de cet art réaliste fût venue plus ou moins directement de l'Orient à Rome, puisque parmi les pontifes — surtout ceux du 7e siècle — il y en eut un nombre important d'origine orientale, extra-byzantine. Ils étaient souvent les fondateurs de monastères destinés à des moines palestiniens, syriens et arméniens, c'est-à-dire venant des régions où l'on cultivait cette tendance à représenter l'action, où le réalisme se développait au détriment de la

[1] J. Clédat, Bullet. de l'Instit. franc. d'Archéol. orient. 1902, II, p. 4.

[2] W. de Bock, Matériaux pour servir à l'archéol. de l'Egypte chrétienne. Petrograd 1901, p. 7.

[3] J. Cledat, Les monuments et la nécropole de Baouit. Caire 1904—6.

[4] O. M. Dalton, Catalogue of the ivories of the christian era, of the British Museum. London 1909, nos 10—14.

[5] W. Vöge, Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen. Die Elfenbeinbildwerke, Berlin 1911, nos 1 et 6.

[6] Leclerq, article Ampoules dans le dictionnaire de Cabrol I, Coll. 1722.

[7] A. von Gebhardt, The miniatures of the Ashburnham Pentateuch. London 1883.

[8] G. Biagi, op. cit. pls. 4—7.

[9] v. E. H. Zimmermann, Vorkarolingische Miniaturen. 5 vols. Berlin 1916.

[10] H. Graeven, Frühchristl. u. mittelalterl. Elfenbeinwerke in photogr. Nachbildung. Aus Sammlungen in Italien. Rom 1900, Nr. 6 et 17. Cette dernière pièce est la «Paix» du duc Pierre de Friule qui règnait au milieu du 8 siècle.

valeur artistique; cette tendance formait le fondement de l'art narratif populaire qui se répandait en Occident mais qui restait inconnu aux vrais artistes byzantins.

L'image populaire convenait à Rome, déjà centre de la vitalité italienne où l'art devait être une expression spontanée et sans formules des émotions humaines, les plus diverses. D'autre part les leçons techniques avaient été depuis quelques siècles déjà purement byzantines, c'est-à-dire inspirées par un sentiment de réserve et de bienséance qui tendait vers la stylisation. L'histoire de la peinture romaine du 8e jusqu'au 14e siècle sera — comme dans toute l'Italie — l'histoire de la lutte entre la reproduction réelle de l'image fidèlement observée, et la stylisation qui ne saurait admettre qu'on néglige l'harmonie des lignes et le canon de certaines formes consacrées.

IV.

L'ART CAROLINGIEN A ROME.

Au 9e siècle nous remarquons plus que jamais la répercussion des événements politiques sur le progrès de l'art. Au début du siècle de Charlemagne il semblait que la ville eût retrouvé toute l'importance des temps passés et le grand souverain prenait le titre d'empereur des Romains. La ville de Rome était la capitale idéale de son empire et Charlemagne lui donna une sorte de constitution pour ses habitants. En 806 l'empereur nomme son fils Pépin roi d'Italie et quand celui-ci meurt en 810, Bernard, fils naturel de Charlemagne, lui succède. A la mort de Charlemagne en 814 les romains se révoltent contre le pape Léon, privé de l'appui impérial; ce Pontife meurt en 816. Il avait été un constructeur infatigable et Gregorovius remarque que l'époque carolingienne fut pour Rome la deuxième période monumentale, si l'on considère celle de Constantin comme la première [1]. La liste des œuvres dues au Pape Léon III, est tellement longue que je ne la reproduirai pas; il n'y eut presque pas un édifice religieux à Rome qui ne fût restauré ou embelli par lui et on lit que beaucoup de ses constructions furent ornées de «pictura» et par ce mot il faut sans doute comprendre fresques et mosaïques [2]. Le «Liber pontificalis» [3] mentionne spécialement qu'il fit faire quelques peintures à Ste. Marie Antique.

Par l'énumération des œuvres du pape nous savons que de son temps il existait à Rome vingt-quatre églises paroissiales, vingt de moindre im-

[1] Gregorovius, op. cit. III, p. 25.

[2] Idem p. 29 est d'avis que le mot «pictura» ne désigne ici que la mosaïque; je ne vois pas de raison pour exclure la peinture.

[3] éd. Duchesne, II, p. 158.

portance desservies par des diacres et plus de quarante monastères ou couvents. Des mosaïques faites pendant son pontificat nous connaissons encore celles qui ornaient le Triclinium du Latran et l'abside de l'église de Ste. Suzanne.

Etienne IV (816—17) couronnait à Reims l'empereur Louis; son successeur Pascal (817—24) remettait en 823 la couronne d'Italie à Lothaire, mais la conduite énergique de ce dernier amena quelquefois des heurts avec le pouvoir pontifical. Pascal fit construire les églises de Ste. Cécile en Trastevere, de Ste. Praxède et de Ste. Marie in Domnica; ces deux dernières sont encore ornées de leurs mosaïques originales.

Les difficultés entre le pape et l'empereur continuèrent au temps d'Eugène II (824—27). La question soulevée fut celle de l'autorité judiciaire pontificale et touchait donc plus ou moins au pouvoir temporel du Saint Siège. Ce pouvoir fut cependant confirmé par Lothaire quand celui-ci vint à Rome en 824, où il instituait un code de loi et de règles pour la vie civique comme l'avait fait Charlemagne.

Les pontificats d'Eugène II, de Valentin (827) et de Grégoire IV (827—44) furent pacifiques; les empereurs dont le pouvoir commençait à chanceler ne firent pas sentir leur suzerainité; en même temps Rome, comme centre de la dévotion chrétienne, recevait l'hommage d'un nombre de pèlerins toujours croissant, portant avec eux des reliques et des objets de piété qui contribuèrent à la divulgation de certaines formes artistiques.

Grégoire IV fit construire la basilique de St. Marc qui possède encore sa mosaïque, et réinstalla les antiques conduites d'eau.

Cependant un danger commençait à faire sentir sa menace; à savoir les Sarrasins qui s'attaquèrent aux côtés de la Méditerranée et avaient déjà occupé définitivement la Sicile. Les Sarrasins firent leur apparition à Rome pendant le pontificat de Serge II (844—47) en 846. Ils saccagèrent la ville et emportèrent tous les trésors qui s'étaient accumulés dans les basiliques de St. Pierre et St. Paul. Ils furent cependant chassés avec l'aide du duc de Spolète, mais le danger durait et à cette catastrophe venait se joindre au temps de Léon IV (847—55) encore celle de l'incendie de tout un quartier de la ville, le feu s'étendit jusqu'au portique de St. Pierre et détruisit l'atrium. Le Pape le reconstruisit et bâtit en même temps une enceinte fortifiée avec des nombreuses tours, autour du quartier du Vatican. En 852 cette manifestation de pouvoir temporel fut inaugurée avec grande pompe. L'énergique Pontife restaura les églises incendiées, fit des travaux importants à d'autres temples, parmi lesquels Ste. Marie Antique et non seulement remplaça les trésors enlevés par

eux, mais fit en sorte que les richesses des églises tant en ville qu'en province, dépassèrent de beaucoup ce qu'elles avaient jamais atteint. On lui doit beaucoup de constructions parmi lesquelles l'église de Sts. Quatre Couronnés que le feu détruisit de nouveau en grande partie au 11[e] siècle. Il répara aussi les ports maritimes détruits par les Sarrasins. L'autorité papale fut plus grande que jamais puisque non seulement l'empereur Louis II se fit couronner à St. Pierre, mais Ethelwolf, roi des Bretons demanda la même consécration de son pouvoir.

Après un moment de trouble, Benoît III (855—58) fut désigné comme successeur de Léon IV; son pontificat se distingua par d'excellents rapports avec Byzance dont l'empereur lui envoya un manuscrit magnifiquement enluminé. Ces bonnes dispositions se changèrent, au temps de Nicolas I (858—67) à cause des hérésies de Photius, en une animosité extrême et le Pape et le patriarche de Constantinople se lancèrent des anathèmes réciproques. Le dernier lien qui unissait Rome et Byzance fut dès lors rompu. Très important pour la politique pontificale fut l'accord avec la Bulgarie convertie par les Sts. Cyrille et Méthode. Les émissaires bulgares portèrent en 866 des présents à Rome et l'intelligent Pontife envoya à la nation, qui, en s'alliant avec Rome, avait infligé une grosse déception à Byzance, un code de lois adaptées à son usage. Par l'attitude énergique qu'il adopta contre Lothaire frère de l'empereur, qui avait scandaleusement renvoyé son épouse légitime, le pape se montra un champion de la morale et les menaces que l'empereur vint lui faire à Rome, ne le firent pas dévier. Par son action énergique et sa détermination inébranlable Nicolas IV contribua beaucoup à imposer l'autorité papale à ses contemporains.

Il s'occupa d'améliorer les conduites d'eau mais nous ne savons pas qu'il ait construit d'églises et il semble douteux que la culture intellectuelle romaine ait atteint le même niveau que dans le reste de l'Italie où Lothaire avait rendu l'instruction obligatoire.

Au temps de Hadrien II (867—72) Lambert, duc de Spolète envahit Rome sans raison apparente; ses troupes saccagèrent la ville, où s'était formé un parti antipapal et une certaine décadence commença. Elle ne fut pas due à un manque de mérite individuel chez les papes, mais à la faiblesse de leurs alliés; les empereurs et rois d'Italie de la dynastie carolingienne qui avaient d'abord favorisé la politique du Saint Siège devenaient la cause de son isolement. Ainsi Louis II fut battu et même fait prisonnier par les Sarrasins devant Bénévent. Il est vrai que quand l'empereur vint en 872 à Rome il souleva un enthousiasme auquel se mêlait une fierté, fondée sur les souvenirs des temps antiques, mais le

sort de la maison impériale était décidé et ce fut là le commencement de la décadence. A la mort de Louis II (875) Charles-le-Chauve de France et Louis-le-Germanique se disputèrent le trône italien; le premier réussissait à force de cadeaux somptueux à se faire couronner par Jean VIII (872—82) qui fut peut-être d'origine lombarde et sans doute, le plus fin diplomate de son temps. Le succès de Charles-le-Chauve eut comme résultat à Rome la création d'un parti allemand formé par des adhérents de Louis. Le manque d'appui énergique se fit surtout sentir quand les Sarrasins s'approchèrent de nouveau de Rome. Jean VIII obtenait une victoire contre eux mais se voyait aussitôt trahi par ses alliés de l'Italie méridionale où la confusion des partis et des intérêts, politiques et autres, était indescriptible, tandis que le pouvoir sarrasin s'y développait de jour en jour. Malgré ces préoccupations, l'infatigable Pontife trouva moyen de faire construire à Rome un mur qui entoura le quartier St. Paul, comme il avait été fait pour celui du Vatican.

Après la mort de Charles-le-Chauve en 877, le duc Lambert de Spolète vint à Rome pour y réclamer la succession pour Carloman, fils de Louis, et retint à cette occassion le Pape prisonnier pendant une semaine au Latran. Celui-ci se rendit en France où il couronna Louis mais le trouva incapable d'assumer la lourde tâche du protecteur du pontificat.

Si à ce moment l'Italie n'avait pas contenu le danger des Sarrasins sur ses frontières, il est fort probable qu'elle aurait été enlevée aux faibles princes carolingiens pour être de nouveau réunie à Byzance gouvernée par les puissants empereurs macédoniens. Au lieu de cela Charles-le-Gros devenait en 879 roi d'Italie et Jean VIII le couronnait en 881 à Rome. L'habile et énergique Pape mourût l'année d'après et pour le pontificat commença également une période sombre. L'éléction de Marius I (882—4) fut l'effet de la victoire du parti allemand au temps d'Hadrien III (884) et d'Etienne V (885—91), qui fit construire l'église des Apôtres; on constate le progrès de luxe et de la ruine morale, tant chez les papes que chez les évêques. Charles-le-Gros fut detrôné et l'Italie s'eparpille à la suite des querelles et des guerres qui divisèrent les prétendants. Guido, duc de Spolète sut se faire couronner roi et c'est la première fois depuis des siècles que le chef de l'état était au moins un prince italien, bien que d'origine allemande. Guido fut consacré par le Pape Formosus (891) qui restaura les mosaïques de St. Pierre et fit exécuter quelques autres travaux perdus. Après sa mort Arnulf, fils de Charles-le-Gros, accapara le trône (896). Du bas niveau moral auquel la papauté était descendu nous peut donner une idée l'ignoble procès que le successeur

de Formosus intenta contre celui-ci après sa mort et pour lequel on exhuma le cadavre auquel on fit toute sorte d'outrages. En 897 le Pape Etienne VII fut étranglé en prison. L'effondrement de l'église du Latran semblait un signe miraculeux du courroux divin. Théodore II et Jean IX rétablissaient un peu la dignité pontificale tandis que Lambert, fils de Guido, par sa conduite énergique, obtenait le trône et savait le défendre contre Béranger duc des Lombards dont les Hongrois envahissaient le territoire. Jean IX, dont nous savons qu'il restaura l'église de St. Valentin mourut avant 900.

Si je me suis permis d'insister sur les faits historiques c'est pour montrer les nombreux éléments étrangers avec lesquels les Romains entrèrent en contact. Il serait puéril de vouloir les retrouver tous dans les œuvres produites pendant cette période, mais les événements nous expliquent comment les formes d'art les plus hétéroclites s'introduisaient à Rome, qui d'autre part perdait sans doute, par les pillages du duc de Spolète et des Sarrasins, les œuvres les plus importantes, créés pendant la domination byzantine.

La mosaïque, que le Pape Léon III fit faire en honneur de Charlemagne dans le Triclinium du Latran[1], est assez significative de l'importance qu'on attribuait à la portection de l'empereur, puisqu'il y est représenté s'agenouillant aux pieds de St. Pierre qui remet le palmier au Pontife Léon et le drapeau à l'empereur[2]; tous deux ont la tête encadrée de nimbes carrés. Près de l'empereur qui porte un bonnet et a de longues moustaches on lit: DN. Carulo Regi, en bas une inscription montre les paroles Beate. Petre Donas Vita Leon P. P. e Bictoria Carulo Regi Donas. Dans la conque le Christ est représenté bénissant et tenant un volume ouvert; il est placé sur une petite hauteur d'où sortent quatre courants. A droite se tiennent six apôtres; cinq se trouvent de l'autre côté. St. Pierre, qui est le plus rapproché du centre, semble s'en éloigner; les autres sont immobiles. D'après l'inscription au bas c'est le moment où le Christ envoie ses fidèles avec la mission de pêcher et de baptiser. En haut un demi-cercle contient des nuages stylisés; une guirlande encadre la conque.

Or ce que nous trouvons ici n'est qu'une reproduction de l'œuvre originale, pourtant nous avons toute raison de croire qu'on a suivi le

[1] Selon Mgr. Duchesne en 799. v. Liber Pontificalis II. p. 35.

[2] E. Berteaux. Rome, II Paris 1905 p. 58 croit que ce soit là le drapeau de la ville de Rome que le Pape avait envoyé en 795 à l'empereur.

modèle très fidèlement. Du reste plusieurs dessins et gravures nous le certifient[1].

Les peripécies par lesquelles la mosaïque a passé sont bien connues[2]. Déjà au 16e siècle elle était fort détériorée et quand en 1625 le cardinal Barbarini la fit restauré il ajouta tout le groupe à gauche de la conque qui manquait depuis fort longtemps déjà. Il est vrai qu'Alemanni pértend que cela fut fait d'après un vieux dessin se trouvant au Vatican mais lui-même bien que préfet de la bibliothèque pontificale ne le connaissait pas. La composition forme une réplique à celle qui se trouve à droite; ici c'est le Sauveur qui donne les clefs du Pape Sylvestre et une bannière à Constantin. D'après des images contemporaines nous voyons qu'à ce moment manquaient déjà dans le groupe de Charlemagne la partie inférieure du corps du Pape, et une grande partie de l'inscription en bas, la mosaïque de la conque était privée des têtes du Sauveur et de deux figures à droite dont on ne voyait pas non plus les pieds; des parties de l'inscription manquaient aussi.

Quand au temps de Clément XII (1730—40) toute la mosaïque dut être transportée à l'extérieur de la Scala Santa, elle s'effondra complètement et c'est alors qu'on en fit la fidèle reproduction que nous y voyons maintenant.

L'effet que produit la mosaïque centrale est à peu près égale à celui que nous fait celle de Sta Maria in Domenica (817—24), le manteau de St. Pierre montre le même mouvement qu'y ont les robes des anges, et l'on devine les mêmes proportions allongées des figures que nous trouverons dans la mosaïque des Sts. Nérée et Achillée datant également du temps du Pape Léon III.

Pourtant sans se laisser emporter par le désir de découvrir des signes d'une influence du Nord, auxquels d'ailleurs on ne s'attend encore aucunement, il nous semble que la figure de Charlemagne même ne correspond pas du tout à l'art romain des environs de l'année 800, ni à une reproduction soit du 17e soit du 18e siècle, époques auxquelles on n'avait aucun goût pour les styles primitifs. La mosaïque de Ste. Marie in Domnica nous fournit un exemple presque contemporain d'une

[1] Il en existe des dessins coloriés à la Bibliothèque du Vatican fonds Lat. No 5407, fol. 186 et de la Barberini XLIX. 32 fol. 13; un dessin perdu a été reproduit dans Gretser, De Sancti Croce, Ingolstadt 1616 p. 452, on en trouve des gravures e. a. dans Ciaconio, Vitae Pontificum, seulement dans l'édition 1677. Alemanni, De Lateranensibus parientinis, Roma 1625 pl. II publié l'année que la restauration fut faite; la reproduction que ce volume nous donne est donc probablement assez exacte.

[2] E. Müntz. Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie, VII Revue archéol. 1884, série III vol. III p. 3.

figure agenouillée, celle du donateur, Pascal I et en la comparant avec celle de Charlemagne nous trouvons une différence de style très prononcée; l'image du Pape ne montre que la stylisation décadente qui caractérise les œuvres purement romaines de cette période; le portrait de Charlemagne, par contre, a cette désinvolture dans l'attitude et ces formes peu soignées, grossières même, typiques des produits de l'Europe septentrionale avant les formules carolingiennes. Le mosaïste aurait-il travaillé d'après une image de l'empereur faite dans son propre pays? On ne retrouve pas ces mêmes caractères dans les figures de la mosaïque centrale et pour ma part j'inclinerais à admettre deux mains diverses pour les mosaïques de la conque et le groupe à côté; je les croirais à peu près contemporaines mais tandis que la composition principale parait romaine, la mosaïque latérale semble plutôt faite sous une inspiration septentrionale. Cependant comme nous n'avons plus les œuvres originales sous les yeux, il ne nous est pas possible d'en venir à une certitude et nous abandonnerons sans insister ce terrain d'hypothèses infructueuses.

Par fortune il nous reste deux débris de la mosaïque centrale, ce sont deux têtes d'apôtres conservées au musée du Latran; elles se font face. Ces deux morceaux attestent que l'œuvre perdue avait de grandes qualités et dépassait en valeur artistique toutes les mosaïques contemporaines encore existantes. Les deux têtes ont des formes robustes, les visages sont bien modelés presqu'avec un peu trop de force, le regard est animé et l'ensemble, bien que d'une technique quelque peu grossière, démontre des conceptions individuelles et une valeur artistique assez développée.

Il existait encore une autre mosaïque montrant le portrait de Charlemagne; elle fut également exécutée sur l'ordre de Léon III[1]. Celle-ci qui se trouvait dans la conque de l'église de Ste. Suzanne, fut complètement détruite quand on fit subir des modifications à l'église. Ici le Pape et l'empereur faisaient partie de la composition qui consistait en la figure du Sauveur ayant à gauche la Vierge, St. Pierre, Ste. Suzanne et le Pape Léon III; à droite St. Paul, St. Caius, St. Gabinius, — dont la maison se trouvait à proximité de l'église, — et Charlemagne. Le Pontife et l'empereur sont vus debout avec des nimbes carrés. Le premier tient le modèle de l'église sur ses mains couvertes. Charles, la tête couverte d'une toque, porte un long manteau au-dessous duquel dépasse un sabre. Comme sur l'autre mosaïque il a des moustaches, en plus ici une petite

[1] Duchesne, ed. Liber Pontificalis II. p. 3. une reproduction en est donnée par Alemanni, De parientinis. p. 10. Ciampini, Vet. Monum. I p. 138.

barbe qu'on voyait, selon de vieilles descriptions et reproductions, également dans la mosaïque du Latran quand celle-ci avait encore son aspect original.

L'arc de l'église des Sts. Nérée et Achillée nous montre une mosaïque du pontificat de Léon III, qui parcontre a conservé son aspect original. Le milieu est occupé par la Transfiguration; au centre dans une mandorla le Sauveur est vu debout bénissant et tenant un rouleau; des deux côtés se tiennent Moïse et Elie qui selon le récit évangélique apparaissent au moment solennel et, d'accord avec la vieille iconographie, l'épouvante a terrassé trois disciples qui se couvrent le visage. Le haut de la composition montre des nuages stylisés; la Vierge est représentée aux deux extrémités, à gauche, assise sur un trône et levant une main, elle écoute le messager angélique qui s'approche de gauche en faisant le geste de bénédiction; à droite la Madone est également assise tenant l'Enfant, l'ange se trouve à côté d'elle.

L'aspect de la mosaïque ne laisse subsister aucun doute à ce que cette mosaïque soit une œuvre de pleine décadence. L'effet linéaire est prédominant, tout le dessin consiste en plis et contours rendus par des lignes droites et raides ne produisant aucun relief et aucun effet gracieux, comme nous le remarquons surtout chez la Madone qui tient des deux mains l'Enfant au milieu de ses genoux; Jésus et la Vierge regardent le spectateur droit en face. Les visages n'ont aucun charme, les yeux sont trop grands et sans expression, les pommettes indiquées par des taches rouges, enfin la longueur des personnages varie selon l'espace disponible, ceux des côtés sont démesurément grands en comparaison avec eux les deux prophètes à côté de Jésus semblent des nains. Par ces derniers détails on constate le rôle modeste que l'artiste s'était imposé; il se limitait entièrement à la décoration de l'espace disponible sans viser à de belles formes et sans aucune préoccupation de fidélité à la nature.

Aucune différence de style ne distingue cette mosaïque de celles qui nous sont parvenues du temps du Pape Pascal I (817—24) c'est-à-dire celles de Ste. Marie in Domnica, Ste. Cécile in Trastevere et la riche décoration de Ste. Praxède. L'abside de la première de ces églises contient au centre la Madone sur les genoux de laquelle se trouve l'Enfant; elle est assise sur un trône monumental, tenant la «Mappa» et tendant une main ouverte vers le Pontife qui s'agenouille en bas et qui touche le pied de la Vierge (fig. 36). Dans un pré fleuri autour du trône il y a un groupe très nombreux d'anges; l'artiste ne nous en montre que les deux premières rangées, des autres il n'indique que le haut des têtes et des nimbes. La composition dont la mosaïque nous fournit le premier exemple connu est

d'une idée si gracieuse qu'il ne semble pas probable que le faible artiste à qui nous devons cette œuvre l'ait inventée, sans doute il suit un type déjà existant, qui a été d'ailleurs en grande faveur chez les Florentins à partir de l'école de Giotto jusqu'à Angelico. En bas de la mosaïque se trouve une longue inscription, une guirlande qui contient en haut un monogramme du nom du pape $\frac{P\quad S}{C\ A\ L}$ se trouve à l'extrémité de la conque. Sur l'arc on voit en haut au centre dans une «mandorla» le Sauveur assis sur un arc-en-ciel, des deux côtés se tient un ange dans des champs fleuris, suivi de six saints vêtus de toges blanches portant sur leurs mains couvertes des livres et des rouleaux. Probablement ce sont des apôtres. Plus bas de chaque côté un saint lève une main en bénédiction vers la Vierge, ce sont peut-être les deux saints Jean.

Le but du mosaïste de Ste. Marie in Domnica fut également l'ornementation symétrique et de ce point de vue l'œuvre qu'il produisit n'est pas sans mérite; le coloris est assez riche et les lignes sont harmonieusement stylisées mais les figures de sa composition prises séparément sont laides et inexpressives.

A Ste. Cécile en Trastevere nous trouvons une composition plus traditionelle répétant celle des Sts. Côme et Damien. Sur un fond à nuages le Sauveur — au-dessus duquel apparaît la main de Dieu — bénit et porte un rouleau; à ses côtés se tiennent St. Pierre à droite et St. Paul à gauche, ils semblent présenter St. Valérien et une sainte qui se trouvent à côté du premier et Ste. Cécile touchant l'épaule du pape qui porte le modèle de son église. Un palmier de chaque côté forment les extrémités. En bas les agneaux mystiques, venant des deux villes célestes qui semblent ornées de bijoux, s'avancent vers l'Agneau central situé sur une petite hauteur. Une guirlande en haut de laquelle un médaillon contient le monogramme de Pascal, forme un cadre autour de la conque.

Par la gravure de Ciampini[1] nous apprenons que la mosaïque était bien plus grande. Comme aux Sts. Côme et Damien on trouvait les vieillards de l'Apocalypse qui ornaient l'arc au-dessus de l'abside; là on voyait aussi douze colombes, six de chaque côté et plus haut la Vierge sur un trône tenant l'Enfant entre les dix vierges sages et une autre représentation des deux cités mystiques. Les figures de ces mosaïques sont un peu plus allongées mais ne diffèrent pas comme style des œuvres contemporaines.

L'église de Ste. Praxède a mieux conservé les mosaïques dont le Pape Pascal l'avait ornée. La mosaïque de la conque est identique à

[1] Vetera Monumenta, II, pls. 51 et 52.

celle de Ste. Cécile sauf qu'ici à gauche Ste. Pudentienne se trouve entre St. Paul et le Pontife, tenant le modèle de l'église et qu'à côté de St. Pierre on trouve Ste. Praxède et un saint diacre. Les gestes sont un peu différents, de même que les arbres aux deux bouts; le mot Jordanes aux pieds du Christ manquait dans l'autre mosaïque.

L'inscription en bas nous permet de dater l'œuvre après la translation dans l'église des reliques de nombreux saints qui eut lieu en 818.

Sur le mur de l'abside plus haut que la conque on voit au centre l'agneau mystique sur un trône entre sept candélabres et plus loin quatre anges et les symboles des Evangélistes; plus bas de chaque côté douze vieillards tiennent leur couronne dans leurs mains étendues. Sur l'arc triomphal qui se trouve un peu distant de cette paroi un sujet iconographique assez curieux est représenté[1]. A l'intérieur d'une enceinte dont les deux portes sont gardées par des anges, on voit les douze apôtres portant des couronnes tous sur une rangée; au centre le Sauveur entre deux figures qui ont été interprêtées comme les chrétiens venus de la Synagogue et ceux sortis du Temple païen suivis du Baptiste; les autres figures vues plus haut semblent être Moïse avec le livre de la loi, Elie et l'ange qui proclame l'Evangile, toutes figures de la Révélation. Des groupes considérables de personnes se présentent à chaque porte. On retrouve les nuages et les fleurs comme dans toutes les mosaïques commandées par le même Pontife.

Sans doute l'image représente le Paradis et les saints dont les reliques ont été portées ici et qui y seront admis. Plus bas de chaque côté se trouve un groupe compact de martyrs avec leurs couronnes.

Dans la chapelle de St. Zénon, dans la même église, nous avons un spécimen complet d'un décors à mosaïque du temps de Pascal I[2]. Sur l'architrave de l'entrée les paroles suivantes sont gravées: Paschalis praesulis opus decor fulget in Aula, quod pia optulit vota studuit reddere Dō $\frac{P\ \ S}{C\,A\,L}$. Plus haut sur le mur extérieur on trouve deux séries de médaillons formant des cercles, l'un autour de l'autre. Tous les médaillons contiennent des bustes sans nimbes. La série extérieure a en haut le Sauveur derrière la tête duquel on voit la croix puis de chaque côté descendent six médaillons contenant les images des apôtres. En bas des cadres oblongs contiennent des portraits tardifs de deux pontifes, ils remplacent probablement des figures anciennes dont

[1] E. Müntz, L'arc triomphal de Sainte Praxède. Revue Archeol., 2e série, XXVIII, 1874, p. 172.

[2] Baldoria, La cappella del Zenone a Sta Prassede in Roma, Archiv. Stor. dell Arte IV, 1871, p. 256.

une fut sans doute le Pape Pascal. L'autre série contient au haut la Vierge et l'Enfant et de chaque côté un saint — St. Zénon et St. Valentin — et quatre saintes couronnées. Dans les angles supérieurs se trouvent encore deux médaillons contenant les figures de deux vieillards à barbe blanche peut-être les Sts. Pudens et Pastor.

La voûte de la chapelle contient au centre un médaillon du Christ dans un triple encadrement porté par quatre anges debout dans les angles, les mains au-dessus de la tête (fig. 34). Le haut des quatre parois est également orné de mosaïques. Dans la lunette au-dessus de l'entrée on voit d'abord une rangée de quatre bustes, ce sont la Vierge entre les Stes. Praxède et Pudentienne et à gauche «Theodora episcopa», mère de Pascal I, avec le nimbe carré ce qui ferait croire que la chapelle faite en son honneur fut achevée de son vivant. Plus haut l'Agneau Pascal est entouré de quatre cerfs. Sur le mur au-dessus on voit les trois saintes martyres: Agnès, Pudentienne et Praxède portant leur couronne. En face sont figurés à côté d'une fenêtre la Vierge et St. Jean, en-dessous desquels il y a une représentation de la Descente aux Limbes. Plus bas encore une niche du mur contient une mosaïque de la Vierge avec l'Enfant entre les Stes. Praxède et Pudentienne. A droite on distingue les saints apôtres Jean, Jacques et André et plus bas le Sauveur entre les Sts. Zénon et Valentin. Puis en face Sts. Pierre et Paul indiquent de leurs mains étendues le trône au-dessus d'eux sur lequel on voit une petite croix (fig. 35). Toutes les divisions entre lunette, paroi, voûte et fenêtre sont ornées de guirlandes; des fleurs se trouvent également dans les endroits inoccupés en-dessous des saints.

L'église de Ste. Praxède réunit plusieurs éléments empruntés à Byzance: ainsi le pavé polychromé de l'église est de style byzantin, de même que l'architecture de la chapelle de St. Zénon formée d'une coupole sur un carré, puis il y a les portraits en médaillons qu'on retrouve à Salonique, pour ne pas parler de l'iconographie orientale qui s'était introduite depuis longtemps à Rome; pourtant l'ornementation de la voûte — le médaillon tenu par quatre anges — ressemble trop à celle de la chapelle de l'archevêché de Ravenne pour ne pas appeler l'attention. Il est vrai que nous ne connaissons pas assez de monuments romains de ces époques pour nous rendre compte si d'autres n'auraient pas possédé des tendances byzantines aussi prononcées, mais il semble probable que Pascal aimait tout ce qui était grec; c'est ainsi qu'il fonda un monastère pour des moines de cette nation. On sait cependant qu'il était de naissance romaine mais il n'est, à cause de son nom, pas impossible que sa mère Théodora fût d'origine byzantine. Le «Liber Pontificalis» mentionne

le goût que Pascal avait pour la musique et nous devinons chez lui une nature artistique. Cependant en comparant les renseignements, tirés de la même source, concernant les constructions et les embellissements des églises accomplis par Pascal et par les Pontifes qui l'ont presque immédiatement précédé ou suivi, comme par exemple Léon III (795—96) ou Grégoire IV (827—44), nous ne recevons pas l'impression qu'il ait déployé sur ce terrain une activité extraordinaire. C'est donc un peu le hasard qui nous a conservé ses créations plutôt que d'autres.

Comme style, ni les mosaïques de l'église de Ste. Praxède, ni celles de l'oratoire de Théodora ne se séparent des autres œuvres de la première moitié du 9e siècle. Elles sont d'une exécution assez grossière, les figures considérées séparément n'ont rien soit de la force antique, soit de la finesse byzantine, mais l'ensemble décoratif qui semble désormais l'unique préoccupation des mosaïstes, produit un effet heureux. A quel point l'artiste désirait ne laisser aucun espace inoccupé, nous le voyons par les figures des vieillards tenant les couronnes et dont les bras s'allongent, même démesurément, quand la courbe de l'arc élargit la place disponible.

De Grégoire IV (827—44) nous avons une mosaïque à l'église de St. Marc (fig. 37). Le Pape y a suivi le modèle que Pascal avait emprunté à l'abside des Sts. Côme et Damien. Le Sauveur qui appartient au type qu'on a appelé syrien, c'est-à-dire avec la barbe pointue, est, il est vrai, différent, mais la composition avec les trois figures de chaque côté, les plantes aux extrémités, les agneaux en bas, les deux figures, St. Pierre et St. Paul, se faisant pendant sur le mur de l'abside, indiquant le groupe central des médaillons encadrant les emblêmes des Evangélistes au centre desquelles se trouve ici une mi-figure du Sauveur, et le monogramme du Pontife en haut de la guirlande qui termine la conque, ce sont là des répliques des œuvres que je viens de décrire. Je dirai seulement que les saints sont ici: à gauche le jeune diacre St. Félicissime et St. Marc l'Evangéliste qui a posé affectueusement le bras sur l'épaule du Pape donateur tenant le modèle de son église, à droite le pape St. Marc, le diacre St. Agapit et Ste. Agnès. Les noms sont inscrits dans des compartiments aux pieds des figures; près de ceux du Christ on lit son monogramme en grec.

La ressemblance dans la composition nous ferait conclure à une continuation de style; il n'en est pas ainsi et on dirait qu'il y a une amélioration. Les figures ne sont pas belles, mais elles ont une certaine expression; les lignes, bien que dures, rendent les formes, que le mosaïste a soulignées par des effets de lumière et d'ombre, si habiles que les images en obtiennent presque de la plasticité.

Dans un esprit tout à fait divers et appartenant comme nous le verrons à une autre tradition sont les peintures que le Pape Léon IV (847 à 855) fit exécuter dans l'église souterraine de St. Clément[1] (figs. 38—39).

Ayant traversé le narthex nous trouvons sur le mur de l'entrée à gauche la très curieuse fresque où le portrait du Pontife avec le nimbe carré nous renseigne sur la date à laquelle elle fut exécutée. Son nom «Sanctissimus Dom Leo . . . rt P. P. Romanus» est inscrit autour de sa tête. Mgr. Wilpert a émis l'hypothèse que cette figure, comme celle de St. Vite, l'une et l'autre se trouvant aux extrémités de la fresque, daterait seulement de l'époque du Pontife, et que la figuration même serait plus ancienne. Cela ne nous semble guère admissible puisqu'on trouve partout la même main qui est assez individuelle pour qu'on la reconnaisse. De plus la place a été laissée disponible pour ces deux figures et enfin on lit en bas: «Quod haec prae cunctis splendet pictura decore componere hanc stubuit praesbyter ecce Leo, inscription assez instructive. D'abord il semble impossible que la peinture que le Pape avait composée se limitât aux deux figures latérales, où il ne peut y être question de composition. Puis si elles devaient paraître plus belles que les autres il y avait donc des peintures plus anciennes à ce même endroit, et en effet on distingue des traces de peintures sur une couche inférieure à celle sur laquelle celle-ci est peinte. Enfin le fait que Léon «travaillait» pour composer la fresque ferait même supposer que sa composition ne fut pas traditionnelle et ceci nous amène à nous poser cette question: que représente cette peinture?

Ici nous ne sommes pas d'acord avec ceux qui y voient l'Assomption de la Vierge, mais je crois avec Mgr. Wilpert qu'elle figure l'Ascension du Sauveur. Une comparaison avec des images plus anciennes ou contemporaines du même sujet[2] ne me semble laisser aucun doute possible

[1] G. B. De Rossi, Le pitture scoperte in S. Clemente, Bull. di Archeol. crist. 1864, p. 1 et 39. J. Mullooly, A brief notice of the ancient paintings found in the subterranean basilica of S. C. in Rome. Roma 1866 trad. en français et en italien. J. Mullooly, St. C. Pope and Martyr and his Basilica in Rome, 2e ed. 1873. Th. Roller, St. C. de Rome, Paris 1873. V. Waille, Note sur une inscription et des peintures murales de la basilique de St. C. à Rome, Atti del congr. intern. di scien. stor. a Roma 1903; Stor. dell Arte p. 171. J. Wilpert, Le pitture della basilica primitiva di S. C., Mélanges d'archéol. et d'hist. 1906, p. 251. J. Gray Gordon, The Church of St. C. in the light of Mgr. Wilpert's recent Researches, Journal of the British and American Archeol. Soc. in Rome IV[1] 1907 p. 98. L. Nolan, The Basilica of St. C. in Rome, 2e ed. Rome 1914.

[2] De ces représentations je parlerai plus longuement en traitant des sources iconographiques de ces peintures. Aucune image aussi ancienne de l'Assomption de la Vierge ne montre une composition semblable. Celle du célèbre ivoire carolingien de Tuotilo à Saint Gall est toute différente.

et nous fournit également la certitude que si le Pape Léon III a, comme il nous dit, travaillé à la composition il ne l'a pourtant pas inventée L'unique variante que présente la fresque de St. Clément consiste dans la place qu'occupe la Vierge qui se trouve plus haut que les apôtres qui l'entourent, et la cause en est que l'endroit où elle aurait dû se trouver était occupée par un tombeau. Au-dessus de la Madone dans l'attitude de l'Orante on voit en haut le Sauveur assis dans une mandorla portée par quatre anges, sur un fond étoilé. Plus bas les apôtres sont divisés en deux groupes se faisant pendant, non seulement par leur nombre mais même par leurs attitudes, et cela est d'autant plus curieux que les gestes semblent naturels et spontanément rendus. Nous voyons que des deux côtés ce sont les figures occupant les places correspondantes qui expriment leur sentiment d'effroi par des mouvements identiques. Ce qui augmente encore beaucoup l'esprit et la vivacité que le tableau doit aux gestes dramatiques, c'est la curieuse expression des yeux. Plusieurs des figures ont la pupille dans le coin de l'orbite, de façon que le personnage a l'air de regarder dans une certaine direction sans tourner la tête. L'attitude inclinée des apôtres barbus qui se tiennent devant les autres, semble l'effet de la peur physique.

A ce qu'il semble l'Ascension du Sauveur est la scène finale d'une série de représentations chrystologiques dont on voit encore plusieurs exemples à côté de celle-ci [1]. C'est d'abord le Sauveur sur la croix entre la Vierge et St. Jean (fig. 40). Le Christ ne porte plus ici le colobium, il est presque nu et le dessin anatomique doit avoir été assez poussée, au moins on le dirait d'après les jambes, l'unique partie dont l'état de conservation nous permette de l'observer. La tête du Christ est légèrement inclinée; il avait probablement les yeux ouverts et regardait sa Mère qui étend les mains vers son Fils; de l'autre côté, St. Jean fait avec une de ses mains le même geste que deux des apôtres de l'Ascension. La croix n'est pas très haute; elle est dessinée avec un double contour. Au sommet une tablette doit avoir contenu une inscription. En-dessous il y avait une autre fresque dont il ne reste que le cadre et un petit fragment d'architecture, le toît et le haut de la façade d'une maison que nous retrouvons identiques sur une des trois fresques qui ornent à côté une partie du mur un peu saillante. Ici ce sont en haut les deux Maries s'approchant de gauche vers le tombeau vide, ressemblant à une porte ouverte, et gardé par un ange qui fait un geste. Plus bas il

[1] On à cru quelquefois que les autres fresques seraient plus anciennes que la crucifixion, elles me semblent au contraire contemporaines et exécutées par le même peintre.

y a une représentation de la Descente aux Limbes; le Sauveur entouré d'une mandorla s'avance dans une caverne et prend la main — ou plus exactement le poignet — d'Adam, vieillard vêtu d'une toge et assis par terre; derrière lui Eve s'est levée et étend les deux mains vers le Sauveur. La signification de la fresque la plus basse nous est certifiée par le mot «architriclinus» inscrit au-dessus de la tête d'un des personnages; c'est le miracle des Noces de Cana. Sur un fond d'architecture assez élaboré on voit à gauche un groupe nombreux, plus près du centre le Seigneur qui parle probablement à sa Mère, suivie d'autres figures (fig. 41).

De la deuxième moitié du 9e siècle nous n'avons pas d'œuvres exactement datées; pourtant ce qu'on croit devoir attribuer à cette période montre une forme si spéciale de la décadance qu'une démarcation assez exacte peut en être inférée, on doit la placer vers le dernier tiers du siècle ce qui correspondrait d'ailleurs avec des événements politiques qui rendaient l'ambiance de Rome peu favorable à la floraison de l'art.

Il y a quelques séries de peintures dans lesquelles on trouve cependant assez de qualités pour pouvoir les dater d'avant cette aggravation de la décadence. Une entre autres, représente des scènes qu'on peut comparer à la série de St. Clément, elle se trouve dans l'église souterraine de Ste Marie-in-via-Lata.[1] Il semble que les peintures du 9e siècle y soient des deux périodes distinctes. Les plus anciennes ont été exécutées dans les premières années du siècle, il n'en reste qu'une figure sans tête, vêtue d'une toge, en mouvement de marche portant un petit panier dans lequel se trouvent des pains, peut-être est-ce un fragment du miracle de la Multiplication des pains et des poissons. De quelques années plus tard, mais plus anciennes que les fresques de St. Clément, sont les deux scènes du Martyre d'Erasme, dont la legende, où deux histoires de saints du même nom sont probablement mélangées est assez peu claire. Nous le trouvons d'abord dans des vêtements sacerdotaux devant Dioclétien, figure dont il ne reste que la partie inférieure. L'image du saint nous rappelle par ses proportions celle du St. Jean de la Crucifixion de St. Valentin. A côté le roi païen, dont la tête manque, assis sur un trône monumental préside au martyre du saint qui est vu nu, étendu entre

[1] L. Cavazzi S. Maria in via Lata e gli odierni scavi nel suo oratorio, Miscel. di Stor. e cultura eccles. 1905 p. 193., le même, S. M. in v. L. e le recenti scoperti nel suo antico oratorio, Nuov. Bull. die archeol. crist. 1905 p. 123. Muñoz, Pitture medievale a Roma. L'Arte 1905 p. 59. H. de Waal. Das orat. der Kirche S. M. in v. L. Röm. Quartalsch. 1907 p. 1. L. Cavazzi. La diaconïa S. M. in v. L. e il monastero di S. Ciriaco, Roma, 1908.

deux poteaux tandis que deux bourreaux semblent le battre avec des gestes violents bien que sa légende parle surtout de l'application d'une cuirasse rougie au feu (fig. 42). Le nom du saint est inscrit. Puis on le retrouve dans l'autre fresque, également nu debout entre ses deux bourreaux; à droite on distingue une autre tête nimbée. En haut le saint est vu sur une couche, un ange s'envole au-dessus d'une maison, peut-être ceci a trait à un des deux passages de la légende où il est raconté comment un ange sauva St. Erasme de la torture de l'huile bouillante en le transportant dans la ville de Formies. En-dessous de cette scène on reconnaît vaguement trois figures nimbées dont une portant le pallium est representée faisant le geste de bénir et un petit adorateur. Entre les deux fresques on lit dans une bande: Scs Silbester.

Les figures rappellent assez par leur esprit les peintures de la chapelle de Sts. Cyr et Julitte, mais elles sont exécutées avec moins de soin; elles ont des proportions moins justes, l'expression de l'effort est devenue convulsive, les contours sont très larges, les lumières trop blanches et les ombres trop noires, traits qui nous rappellent un peu le mosaïste de St. Marc où il y avait cependant plus de mesure dans les nuances. Les figures sont l'œuvre d'un artiste réaliste qui avait un vrai talent mais qui s'acquittait avec trop de facilité de sa tâche; d'ailleurs il travaillait à une époque où il pouvait se le permettre.

S'acheminant vers les formes caractéristiques de la fin du 9e siècle, mais sans les montrer pourtant dans toute leur laideur sont les fresques qui se trouvent dans les nefs latérales de Ste. Marie Antique; elles sont d'une date plus tardive que celles de St. Clément et le pontificat de Nicolas I (858—67) proposé par M. de Gruneisen comme date pour ces peintures me semble tout à fait admissible.[1]

Des tableaux qui se trouvaient dans la nef gauche des parties importantes ont été assez bien conservées. Nous y voyons au-dessus d'un dessin ornemental imitant une draperie, le Sauveur sur un trône au milieu d'une longue série de saints debout. En haut il y avait deux rangées chacune formée de huit scènes du Vieux Testament. De celles-là seulement les quatre à droite de la rangée inférieure ont été conservées, de huit autres il ne reste que des débris et quatre ont complètement disparu. Sans doute la série commençait par les premiers événements dont parle la Genèse. Une figure à moitié enterrée — fragment de la quatrième scène de la rangée supérieure — pourrait être l'ensevelissement d'Abel.[2] A côté on reconnaît des fragments de la famille de

[1] de Gruneisen, op. cit., p. 106.
[2] de Gruneisen, op. cit., p. 106.

Noé et les animaux entrant dans l'arche, l'eau du déluge, et peut-être la sortie de l'arche. Sur la rangée inférieure se suivent le sacrifice d'Isaac, la lutte de Jacob avec l'ange, une partie assez importante de Jacob racontant ses songes à son père, puis à peu près intact Joseph vendu par ses frères (fig. 44), Joseph vendu à Putiphar ainsi que sa fuite de chez la femme de celui-ci, Joseph conduit en prison (fig. 45) et Joseph ayant été trouvé innocent rétabli comme échanson et servant à boire au Pharaon. A la même série appartiennent d'autres fresques exécutées, à ce qu'il me semble, par la même main dont il ne reste que quelques pauvres débris sur la paroi de la nef à droite. [1] Ici également il y avait deux rangées de scènes; elles montraient l'histoire de la Vierge et de Jésus. Le premier tableau dont quelques fragments seulement sont conservés se trouve sur la rangée supérieure, il montre un homme derrière lequel on lit IACI s'avançant vers une figure nimbée qu'une inscription nous fait connaître pour ANN[A]. L'hypothèse de Mgr. Wilpert qu'il s'agirait de la rencontre à la Porte d'Or et que les lettres visibles près de la figure masculine pourraient être une partie du nom de Joachim me parait fort probable bien que M. de Gruneisen soit de l'avis contraire. Plus hasardeux, semble-t-il, est d'affirmer avec Mgr. Wilpert qu'une petite courbe et une ligne droite, tout ce qui reste du compartiment voisin, sont des restes d'une fresque de la Naissance de la Vierge. Il est vrai que logiquement on s'attendrait à en trouver une représentation après la Rencontre à la Porte d'Or et que les fragments, si petits qu'ils soient, se trouveraient juste à leur place dans l'image traditionnelle de cet événement. Plus bas on voit à gauche une partie de la Nativité. Dans l'intérieur d'une grotte au-dessus de laquelle brille l'étoile, la Vierge est étendue sur un matelas formant, comme d'habitude, cadre autour d'elle, l'Enfant est couché dans un berceau carré que la sage-femme touche pour se guérir de la paralysie comme le raconte l'Evangile apocryphe. Puis suit une fresque où les trois Mages portant des présents marchent en discutant, et un fragment où l'on devine un des Mages debout et un autre agenouillé devant l'Enfant invisible.

Seules les deux figures féminines de la Nativité nous permettent d'attribuer cette série au même peintre qui fit les scènes de l'Ancien Testament en face. Les rapports avec les fresques de l'église inférieure de St. Clément sont assez nombreux. Dans les tableaux de Joseph mis en prison et Joseph chez la femme de Putiphar, on rencontre la même architecture qui figure dans la fresque des Noces de Cana. On rencontre

[1] de Gruneisen, fig. 83 et pl. 21.

l'indentique dessin anatomique et les muscles des mollets sont rendus de la même façon que dans la figure du Christ dans la Crucifixion. Enfin la technique est semblable, les formes sont esquissées à traits de pinceaux hâtifs mais habiles, par contre le dessin est plus faible, les proportions sont enfantines, les têtes trop grandes, les yeux énormes à contours noirs et blancs. Quoique les figures soient assez mouvementées, les gestes sont monotones; l'artiste n'avait pas le même sentiment dramatique que celui qui travaillait pour Léon IV, il donnait une certaine expression au visage mais ne savait pas l'adapter aux circonstances.

La longue rangée en bas contient — comme je l'ai déjà dit — le Sauveur entre vingt-deux figures de saints debout (fig. 43). Le Sauveur est assis sur un trône carré et peu orné, couvert de coussins. Il tient d'une main le volume et bénit de l'autre. Les saints se trouvant à gauche furent pour la plupart, surtout connus en Occident, ceux à droite vénérés à Byzance, les noms sont inscrits en grande partie en sens vertical. Ceux de la première série sont les saints, Clément, Sylvestre, Léon le Grand, Valentin, Abundius, Euthymius, Sabas, Serge, Grégoire le Grand et Bachus, peu après l'intervalle de la porte suivaient encore deux figures dont il ne reste presque rien. A droite se trouvent St. Jean Chrysostome, St. Grégoire de Naziance, St. Basile, St. Pierre d'Alexandrie, St. Cyrille, St. Athanase, St. Epiphane, St. Nicolas et St. Erasme. Toutes ces figures sont vêtues de toges ou de robes sacerdotales; ils portent invariablement un volume sur la main gauche couverte et le touchent de leur autre main dans laquelle plusieurs tiennent une croix. Dans la rangée gauche seul Euthymius porte une longue barbe, dans celle à droite St. Jean Chrysostome, St. Pierre d'Alexandrie, St. Nicolas et St. Erasme n'en ont pas.

Les figures bien que n'étant pas laides démontrent que le schématisme se développait assez rapidement; surtout les saints à longue barbe sont exécutés sans individualité, sans expression et sans effort artistique. Ici également les lignes semblent plus droites et les plis plus rigides que dans certaines des autres figures — comme par exemple St. Clément — qui ont gardé un lointain souvenir de l'exécution à traits légers des œuvres plus anciennes. Le type du Sauveur est celui que nous avons rencontré à partir de la Crucifixion de la chapelle de Théodote, c'est-à-dire, avec une courte barbe. La qualité de cette fresque est bien inférieure à celle des scènes de l'Ancien Testament qui sont placées audessus, et il parait certain que les deux parties sont dues à des mains diverses, la dernière déjà plus près que l'autre de la chute fatale, qu'on observera bientôt dans la peinture romaine.

A Ste. Marie Antique on trouve encore quelques fresques qui semblent être à peu près de la même époque et du même style. Assez supérieur aux figures de la rangée que je viens de décrire est le buste d'Abbacyrus visible dans une niche au bout de la paroi droite du narthex[1] (fig. 32). Le visage du saint est beau et grave, et seulement légèrement déformé par un dessin trop schématique. Il tient de la main droite un instrument chirurgical et a près de lui la boîte à médecines.

Des vestiges des deux scènes qui se trouvent dans l'épaisseur de la première ouverture dans la paroi gauche de la nef représentant la Descente aux Limbes et la Vierge avec l'Enfant rappellent la manière des tableaux de l'Ancien Testament. Le Sauveur écrase satan et s'avance à pas énergique vers Adam qu'il prend — selon la tradition — par le poignet. On distingue vaguement la figure d'Eve. L'autre tableau montre la Vierge tenant l'Enfant sur ses genoux dans une attitude assez dégagée ; de chaque côté se tient une figure[2] tandis que la tête d'un ange apparait en haut. Dans l'espace qui se trouve entre la nef et la chapelle majeure — le presbytérium — on voit à droite deux peintures contre la paroi basse qui forme balustrade. L'une, celle à gauche, est fort endommagée, mais on distingue cependant une figure debout dont la tête manque et une autre étendue par terre. L'inscription «Goliath» près de la tête de cette dernière nous explique quelle est la scène que nous avons devant nous, d'ailleurs le personnage debout tient un objet à la main qui pourrait bien être la fronde avec laquelle David tua son adversaire.

Une très jolie bordure sépare cette peinture de celle d'à côté représentant le roi Ezéchias sur son lit de mort. De celui-ci également le nom est indiqué par l'inscription: H e z e c h i a s R e x. La surface du lit fait — comme c'est toujours le cas dans les peintures primitives — un fond pour la personne couchée dont il suit le mouvement. Le roi s'est détourné et semble se couvrir le visage. Devant lui se tient le prophète Isaïe qui lui annonce sa mort, l'un et l'autre sont indiqué par des lettres peintes dans le fond. Un troisième personnage, sans doute un esclave, se trouve derrière le lit.

M. de Gruneisen attribue ces peintures à l'époque de Nicolas I (858—67), je les croirais volontiers plus anciennes, et il me semble probable qu'elles étaient exécutées avant celles de l'église inférieure de

[1] C'est sans doute à cause de cette valeur artistique que Mgr. Wilpert pl. 196 a daté cette fresque comme étant du temps de Paul I (757—67).

[2] M. de Gruneisen, p. 116, figs. 94—95, croit qu'elles peuvent représenter St. Paul et St. Pierre.

St. Clément. On trouve dans ces fresques moins de schématisme et des formes plus regulières, le vêtement de David flotte en l'air avec le mouvement que nous avons déjà rencontré dans la conque du Triclinium de Hadrien I et que nous avons retrouvé plus tard à Ste. Maria in Domnica.

Avec la rangée de vingt-deux saints que j'ai attribuée au pontificat de Nicolas I on peut comparer une fresque très endommagée représentant les Quarante Martyrs en gloire dans l'oratoire qui leur est dédié et qui se trouve devant Ste. Marie Antique. Vingt parmi eux forment une série semblable à celle de cette dernière église mais ici le Sauveur ne figure pas au centre; les vingt autres se tiennent sur une deuxième rangée maintenant devenue à peu près invisible. Au même moment furent sans doute exécutées les trois croix dans des cercles, ornées de chaînes et de bijoux pendants entre lesquelles étaient suspendues des couronnes, tandis que des agneaux et des paons se trouvaient en bas; celle du côté gauche a disparu et il ne reste que des vestiges du cercle qui l'entourait. Le visage du Sauveur, qu'on voit au milieu de la croix centrale, montre le même style que celui des figures des quarantes martyrs qui correspondent par le schématisme, tant des visages que des plis de leurs vêtements, avec les saints qui entourent le Sauveur à Ste. Marie Antique.

Les érudits de l'archéologie byzantine ont de nouveau plus ou moins de force incorporé les mosaïques romaines de la première moitié du 9e siècle dans leur domaine. Il est vrai que si on les supprime il ne reste presque rien pour continuer la tradition de l'art byzantin puisqu'à Byzance même on ne trouve aucune œuvre créée pendant cette période bien qu'on sache qu'au moins le palais que Théophile fit construire en 835 fut particulièrement riche tant en mosaïque qu'en peinture, toutes représentant naturellement des sujets profanes dont les animaux fournissaient les motifs principaux.

Presque tous ceux qui se sont occupés de la question ont cependant compris qu'on ne pouvait pas englober les produits de Rome de cette époque dans l'archéologie byzantine sans faire quelques réserves; ils parlent d'un art «moitié romain moitié byzantin» ou bien confessent que «dans la région romaine l'influence grecque tendit plutôt à s'affaiblir au 9e et 10e siècle» [1].

La question peut être réduite à quelques vérités générales. On constate à Rome au 9e siècle, à part la décadence qui commençait vers 870,

[1] Ch. Diehl, Manuel d'art byzantin, p. 673.

deux formes d'art bien diverses, ce sont l'art majestueux et glorifiant des mosaïques ou des fresques représentant des séries de saints et l'art d'intention narrative réaliste et satisfaisant le goût populaire. Ni l'un ni l'autre n'est vraiment byzantin.

La première forme d'art trouva il est vrai son origine à Byzance et on en rencontre des exemples assez purs à Rome, comme les mosaïques de St. Vénance et certaines fresques à Ste. Marie Antique, mais si on reconnaît la filiation, il y a pourtant au 9e siècle déjà trop d'éléments nationaux à Rome pour ne pas faire la distinction. Il faut bien avouer que la transformation n'était pas vers le mieux; non, l'artiste romain abandonnant la formule byzantine, démontre son manque de valeur. Il simplifie, il omet les finesses susceptibles d'apporter des difficultés dans l'exécution et il réduit l'œuvre d'art, qui ne mérite plus la considération d'un tableau, au rang de la décoration.

Une influence directe de Byzance est à ce moment à peine admissible puisqu'en dehors des rapports politiques tendus, nous savons que Byzance ne produisit plus de représentations religieuses. D'œuvres de quelqu'importance nous ne connaissons qu'une seule qu'on puisse dater avec certitude comme appartenant au 9e siècle. C'est une Vierge debout tenant l'Enfant entre deux archanges qui s'approchent respectueusement, peinture qui se trouve dans l'abside de l'église de Chité dans l'île de Chypre et datant du règne de Basile (867—86) [1]. Or bien que l'idée inspiratrice de la composition corresponde à celle du mosaïste de Ste. Marie in Domnica, le style est purement byzantin et nous fournit la preuve que même en province l'art de l'empire oriental ne montrait rien de la transformation qui alors s'opérait à Rome [2].

L'art de la miniature byzantine fut au 9e siècle une véritable anthithèse de la mosaïque romaine. Si nous comparons les miniatures du Codex grec 510 de la Bibliothèque Nationale qui date de la deuxième moitié du 9e siècle [3], avec celles du Cosmas de la Vaticana nous n'observons que des changements de style assez peu importants. Il y a un peu moins de liberté dans les plis, un peu plus de maniérisme dans les gestes, mais le reste nous prouve une fois de plus que l'art de la miniature fut de tout temps le plus conservateur. Bref l'art byzantin de la fin du 8e et du 9e siècle n'explique en rien la transformation ressem-

[1] L. Bréhier, L'art chrétien, Paris 1918, p. 127.

[2] On rencontre des formes plus décadentes et ressemblant davantage à celles des mosaïques romaines dans la coupole de Ste. Sophie à Salonique, mais elles paraissent être d'une date plus tardive.

[3] H. Omont, Fac-similés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale, du VIe au XIe siècle, Paris 1902.

blant singulièrement à un appauvrissement général des formes que nous montre la mosaïque romaine.

Il existait à côté de l'influence byzantine qui fit tant de progrès en Italie depuis le milieu du 6e siècle, un autre art dont nous ne connaissons que des monuments plastiques, c'est celui des Lombards dont un des plus anciens souvenirs en Italie — le cuivre doré du roi Agilulf (591—615) au Musée Nationale de Florence — fut exécuté moins d'un siècle après l'établissement définitif des Byzantins.

Les quelques vestiges de l'art figuré qui nous restent sont d'une grossiereté extrême, les monuments figurés, les plus connus sont les devants d'autel à l'église de St. Martin de Cividale (744—49), de Ferentillo et les bas-reliefs du musée de Capoue[1]. Pourtant d'autres œuvres, celles-là purement décoratives, nous feraient croire que les Lombards du 8e siècle savaient mieux faire[2]. Récemment la découverte d'une pierre tombale, trouvée dans la crypte de San Colombano à Bobbio et datée du temps de Luitprand semble démontrer que cette période fut celle de la floraison de la sculpture lombarde[3]. C'est là un argument en faveur de l'hypothèse que les sculptures de saints en relief, tant discutées, dans l'église de St. Marie in Valle à Cividale, faisaient partie de la décoration originale de cet édifice qui date de 744—49. Ce sont surtout ces longues figures en relief de St. Marie in Valle qui nous indiquent le passage des formes grossières des œuvres lombardes à l'emploi qu'en firent les artistes romains du début du 9e siècle. Ce qui nous frappe comme les principales caractéristiques des sculptures lombardes, ce sont la prédominance des lignes droites et parallèles dans le dessin des figures et l'absence de proportions et d'effets plastiques. Ces traits, nous les retrouvons trop clairement pour ne pas les reconnaître, dans les produits romains d'un demi-siècle plus tard.

Le croisement du style lombard, qui jusqu'au 10e siècle ne varia que par un certain raffinement[4], avec les leçons byzantines à-demi oubliées, produisit des formes inconnues de façon qu'on pourrait parler d'une école romaine du début du 9e siècle, assez peu importante, il est

[1] R. Cattanea, L'architecture en Italie du 6e au 11e siècle trad. pas M. Le Monnier, Venise 1890 p. 148.

[2] R. Cattanea, surtout à partir de la p. 87. G. T. Rivoira, Le origine delle archittetura lombarda, Milano 1908 p. 114 etc. E. A. Stückelberg, Longobardische Plastik, Münich 1909 passim. Toesca, op. cit p. 270.

[3] A. Kingsley-Porter, The Chronology of Carolingian ornament in Italy, Burlington Magazine, March. 1907.

[4] Comme le montre le diptyqne en ivoire au Vatican, du monastère de Rombona fondé en 898.

vrai, mais pourtant assez définie. L'art carolingien proprement dit n'entrait pour rien dans sa formation.

Il est probable que ce style s'était développé dans l'art appliqué plus capable que les monuments picturaux d'être influencé par des courants nouveaux. Nous constatons des formes correspondant à celles des mosaïques dans quelques objets en métal précieux ; le «Liber Pontificalis» nous dit d'ailleurs à plusieurs reprises qu'on en trouvait dans les trésors des églises. Ainsi il y a par exemple à la Sancta Santorum une boîte en forme de croix avec des scènes de la vie du Christ des deux côtés qui est du temps de Pascal I[1], puis au musée du Vatican une boîte en argent avec le Christ entre les Sts. Pierre et Paul et deux anges en haut gravé sur le couvercle. L'une et l'autre se rattachent tant par leur esprit de naïve solennité que par leurs formes, à l'art de la mosaïque contemporaine, il y a même des confrontations intéressantes à faire entre les figures allongées du dernier objet et celles de la chapelle de St. Zénon ou de St. Marc. Que cependant l'ornementation d'une église fut exécutée selon un plan purement byzantin, la même chapelle de St. Zénon nous le prouve, mais l'aspect des œuvres démontre que l'absence d'inspiration directe de Byzance avait eu le résultat immédiat d'un certain retour à des formes plus grossières mais plus familières aux Italiens qui n'avaient point suivi les modèles de l'orient puisqu'ils leur furent imposés par l'autorité de ceux qui avaient été en même temps leurs suzerains et leurs initiateurs artistiques.

Les séries de fresques dans les églises inférieures de Ste. Marie in via Lata, de St. Clément et les scènes de l'Ancien Testament à Ste. Marie Antique n'ont rien de commun avec les mosaïques ; tant l'inspiration que l'exécution sont entièrement différentes. Comme je l'ai déjà dit, il me semble que les peintures du martyre de St, Erasme dans la première de ces églises, peut être considéré comme formant un groupe avec celles des Sts. Cyr et Julitte du milieu du 8e siècle, mais il en est autrement pour celles de St. Clément.

M. Bertaux a demontré d'une façon qui ne laisse aucun doute possible, que l'école qui produisit ces fresques est celle à laquelle appartiennent également les peintures de St. Vincent sur le fleuve du Volturne, et qu'il faut en chercher le centre d'activité à l'abbaye bénédictine de Mont Cassin[2].

[1] H. Grisar, Il Sancta Sanctorum, p. 129. Ph. Lauer, Le trésor du S. S. Paris, 1906, p. 67.

[2] E. Bertaux, L'art dans l'Italie méridionale, Paris 1904, p. 89. v. aussi Mgr. Piscicelli — Taeggi, Pitture cristiane del nono secolo, Monte cassino 1885 et 1896. E. Bertaux, Gli affreschi di San Vincenzo al Volturno, Rassegna Abruzzese di Storia ed Arte 1900 VI p. 105.

En comparant les fresques de St. Vincent avec celles de St. Clément à Rome, on sera frappé par une similitude de style telle, que cette confrontation suffit pour admettre l'hpothèse de M. Bertaux. Dans les différents réduits du sanctuaire on voit des théories de saints, de martyrs et d'anges, des scènes des martyres de St. Laurent et de St. Etienne, le Christ en majesté entre ces deux saints, les saintes femmes au Tombeau vide, la Crucifixion où la Vierge et St. Jean font des gestes de désespoir et près de là une personnification de Jérusalem tandis que le donateur se voit agenouillé au pied de la croix. Plus loin sont réunis l'Annonciation, la Nativité, l'Enfant dans la crèche, le premier bain de l'Enfant Jésus et à côté la Vierge assise sur un trône tenant sur ses genoux une auréole dans laquelle l'Enfant est assis bénissant et tenant un volume[1]. En bas un moine avec le nimbe carré a pris le pied de la Vierge[2], puis dans la voûte se trouvent dans deux auréoles le Christ en majesté et la Vierge-reine tenant un volume et faisant un geste.

Par bonheur les fresques de Volturne sont datées avec autant de précision que celles de St. Clément à Rome; elles sont un peu plus anciennes, puisque la figure prosternée au bas de la croix est, selon une inscription dont les énormes caractères ne nous donnent qu'une piètre opinion de sa modestie, le donateur l'abbé Epiphane qui gérait le monastère de 826 à 843.

Ce qui frappe tout d'abord c'est la hardiesse presque téméraire du dessin. Le peintre «indique d'un trait énérgique les mouvements les les plus violents; il se complait à exprimer de son mieux la légèreté des figures ailées», dit M. Bertaux en admirant les fresques vraiment extraordinaires que nous offre la chapelle de Volturne, et je partage pleinement son enthousiasme, mais c'est en cherchant l'origine de cet art que je ne me trouve plus d'accord avec lui. Ce n'est pas que je doute de ce que l'école dont ces peintures sont sorties fût bénédictine, ou de ce que les fresques de St. Clément à Rome appartinssent au même art, mais c'est justement en étudiant ces dernières peintures qu'il me semble évident que la quintessence de ce style n'est point byzantine.

Je suis d'avis que la présence de certains traits iconographiques byzantins dans des peintures italiennes du 9e siècle ne doit pas nous influencer quand nous tâchons de déterminer l'origine de leur style; les artistes byzantins qui dominèrent l'Italie pendant des siècles y introdui-

[1] Nous retrouverons ce détail iconographique dans une fresque de Ste. Marie Antique à Rome.

[2] Attitude curieuse que nous avons vue dans la mosaïque de Ste. Marie in Domnica.

sèrent leurs types et leurs modèles qui s'établissaient d'autant plus facilement que l'art chrétien latin n'avait eu qu'un répertoire iconographique assez limité. Que nous trouvions des compositions orientales parmi les œuvres en question n'est donc pas pour nous surprendre, par contre les éléments inconnus aux artistes byzantins, que M. Bertaux a constaté en partie lui-même, marquent une séparation significative entre les peintres qui travaillaient ici et ceux de Byzance. Au lieu d'appeler ces fresques des produits de l'art byzantin avec des éléments occidentaux j'y vois des œuvres italiennes qui naturellement ne sont pas dégagées des souvenirs de l'art de l'Orient. Il me semble donc que M. Bertaux a exagéré l'importance de l'élément byzantin en déterminant le style de ces peintures qu'il compare aux meilleures miniatures byzantines[1].

S'il est vrai que les vêtements et les parures de la Vierge sont dans les deux cas ceux d'une princesse constantinopolitaine, il est d'autre part contraire à l'iconographie orientale de représenter la Madone avec le diadème qu'elle porte ici; encore pendant des siècles à venir la tête de la Vierge n'y est couverte que d'un voile. Puis l'iconographie de plusieurs scènes même n'est pas exactement celle de Byzance, mais correspond plutôt à celle de l'Orient plus lointain. M. Millet, dans son magistral volume déjà cité plusieurs fois, a démontré que ces deux iconographies ne sont pas les mêmes. Dans les peintures de St. Vincent sur la Volture la Vierge dans l'Annonciation, debout et non assise, apparaît en Orient comme à Byzance dès le 6e siècle; l'attitude de la main, la paume à l'extérieur à peu près trois cents ans plus tard, mais l'ange courant comme nous le voyons ici est d'origine syrienne ou capadocienne et ne remplace qu'au 12e siècle dans l'art byzantin les messagers celestes s'avançant à pas solennels[2].

La Vierge assise et non pas couchée dans la scène de la Nativité est une caractéristique qui a son importance théologique, on le rencontre surtout en Anatolie et en Italie[3].

Dans les quatre scènes christologiques qui restent à part de la Crucifixion à St. Clément, on peut également relever quelques traits correspondant à l'iconographie orientale comme par exemple que la scène

[1] M. P. Toesca était déjà de cette opinion dans son «Reliquie d'arte della badia di S. Vincenzo al Volturno, Boll. dell. Instit. Stor. Ital. 1904 No 28» écrit cependant avant le chapitre definitif de M. Bertaux dans «L'Art dans l'Italie méridionale».

[2] G. Millet, Quelques représentations de la salutation angélique. Bullet. de correspond. héll. 1890, p. 433 et G. Millet, Recherches, p. 69 et 87.

[3] G. Millet, Recherches, p. 100 et 106.

des saintes femmes au tombeau vide montre les deux Maries d'un côté d'une ouverture dans la montagne et l'ange gesticulant de l'autre[1].

Une auréole ovale entoure le Sauveur à la Descente aux Enfers dans des représentations orientales comme une fresque capadocienne exécutée entre 976 et 1025[2] ou une miniature arménienne de 1057[3], suivant fort probablement un type iconographique établi de longue date dans ces pays. Rome connaissait ce détail déjà au début du 8e siècle quand Jean VII y fit faire les mosaïques de son oratoire et à part la fresque en question St. Clément en contient, comme nous verrons, une autre avec cette même auréole qui réapparait dans les miniatures des «excultets» du 11e siècle mais que les artistes byzantins ne semblent avoir accepté que bien plus tard[4].

Je ne connais aucune représentation soit byzantine soit de l'orient chrétien éloigné qui ressemble nettement à la représentation des Noces de Cana à St. Clément; le sujet semble avoir été peu en faveur dans ces pays. Assez semblable cependent est la même scène sur le devant d'autel en or, presque contemporain, de St. Ambroise à Milan (835).

Enfin la composition de l'Ascension, dans laquelle quelques-uns ont voulu voir l'Assomption de la Vierge, ne trouve des antécédents orientaux que dans l'art des régions plus lointaines que Byzance. Le plus ancien nous est fourni par le Codex de Rabula de 586. La Vierge au milieu a la même position, les apôtres en bas ont des attitudes aussi agitées. Qu'un ange se trouve à la tête de chacun des deux groupes et que le Sauveur en haut se tienne debout, ce ne sont là que des variantes sans grande importance. On le voit assis dans la mandorla portée par des anges sur un relief de Kasr es-Samaa[5] et sur la colonne du Ciborium de St. Marc à Venise[6]. Nous rencontrons la même composition mouvementée que nous montre St. Clément dans les ampoules de Monza[7] et sur le couvercle d'une boîte peinte, probablement œuvre syrienne du 9e siècle au Sancta Sanctorum[8]. Des représentations du même sujet

[1] Millet, Recherches, p. 517.

[2] Diehl, Manuel, p. 538, fresque à Soghain.

[3] F. Macler, Miniatures arméniennes, Paris 1913, fig. 25.

[4] Comp. les reliures du 11e siècle au St. Marc de Venise. Schlumberger, L'Epopée byzantine, Paris, 3 vols, 1896—1905, I, p. 648.

[5] J. Strzygowski, Die christlichen Denkmäler Egyptens, Röm. Quartalschr. XII, p. 148, pl. 2.

[6] H. von der Gabelentz, Mittelalterliche Plastik in Venedig, Leipzig 1903, p. 53.

[7] Garucci, op. cit. VI, 433 8-10, 434 2-3, 435 et N. Leclerq, articles Ampoules dans le dictionnaire de Cabrol I2 figs. 458 et 460.

[8] H. Grisar, Il Sancto Sanctorum, fig. 56a.

n'apparaissent à Byzance qu'avec la renaissance de l'art au 10e et 11e siècles [1].

Et maintenant que nous avons abordé l'étude de l'iconographie romaine du 9e siècle, jetons aussi un regard sur la mosaïque de la Transfiguration de l'arc de St. Praxède. De nouveau l'érudition de M. Millet nous permet de réduire nos recherches à ses éléments essentiels. Les trois apôtres prosternés — comme dans la mosaïque — ou dans d'autres attitudes à peu près semblable l'une de l'autre forment le type de provenance orientale; si par contre, suivant un autre texte, l'artiste nous fait voir Pierre debout parlant, St. Jacques faisant un effort et St. André rampant par terre, nous pouvons être certains que l'image est d'origine byzantine [2]. De plus il me semble que comme dans la Descente aux Limbes l'auréole entourant le Sauveur est un trait oriental au moins à cette époque. Comme pour l'autre scène c'est surtout au 11e et 12e siècles que ce détail s'est introduit à Byzance [3].

Ces compositions romaines qui ne sont donc pas byzantines mais qui ont des rapports avec des images que produisirent d'autres régions de l'Orient chrétien, montrent des liens bien plus étroits encore avec l'iconographie carolingienne que nous trouvons plutôt dans les ivoires que dans les miniatures puisque ces dernières ne nous montrent pas aussi souvent des scènes évangéliques. Premièrement on peut constater une prédilection commune pour certains sujets chez l'artiste romain et les carolingiens. Je ne mentionnerai pas des scènes aussi fréquemment traitées que l'Annonciation, la Nativité ou la Crucifixion, mais celles plus rares comme l'Ascension, le miracle des Noces de Cana qui fait exception chez les orientaux et surtout les Saintes Femmes au Tombeau vide, qui furent en grande faveur chez les Carolingiens [4].

[1] v. les exemples qu'en donne Schlumberger, op. cit. I, pp. 465, 617, 748. II, 37, 524, III, 813. J'ai déjà mentionné la mosaïque que contient la coupole de Ste. Sophie à Salonique dont M. Diehl considère le centre — le Christ assis dans une mandorla porté par deux anges — comme probablement du 7e siècle. Pourtant lui-même exprime des doutes à cet égard puisque ces figures montrent, comme les autres, des ombres vertes qui lui semblent caractéristiques des œuvres du 11e siècle. v. Diehl, Manuel p. 489. Diehl, Tourneau et Saladin, op. cit. p. 129 où on lit non sans étonnement que ces figures que je placerais parmi les plus schématiques de l'art byzantin sont qualifiées des produits de la «belle époque de la renaissance macédonienne».

[2] G. Millet, Recherches, p. 219.

[3] Le vieux type byzantin qui persistait d'ailleurs après l'introduction de l'image orientale est représenté par une miniature du 9e siècle, du M.S. grec 510 de la Bibl. Nation.: un cercle entoure le Sauveur et les deux prophètes à côté de lui.

[4] A. Goldschmidt, Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser, VIII—XI, 2 vols. Berlin 1914, reproduit parmi les ivoires du

Nous trouvons quelques traits généraux qui lient les deux écoles. Les uns et les autres nous montrent le Christ imberbe, au moins chez les Carolingiens c'est le cas pour le groupe d'Ada dont trois produits célèbres furent exécutés pour l'empereur même dans les années 781, 783 et 795 environ[1].

Puis nous y rencontrons souvent les mêmes architectures que nous remarquions à St. Clément dans le debris en-dessous de la Crucifixion, les Noces de Cana, et les scènes de l'Ancien Testament à Ste. Marie Antique, c'est-à-dire les hauts de façades triangulaires et les toîts allongés, puis le fond formé par un rideau fixé par des anneaux à une tringle[2]. Pour une comparaison avec les fresques de St. Vincent il est intéressant de constater combien fréquente fut aussi dans l'art carolingien la personnification de la ville, des fleuves, des astres ou bien d'idées plus abstractes comme l'Eglise et la Synagogue ou la vertu et le vice[3].

En étudiant les différentes compositions nous constatons que les particularités iconographiques que nous avons trouvées comme étant d'origine orientale furent connues des sculpteurs d'ivoires carolingiens. Ils représentaient l'ange courant vers la Vierge avant le 9e siècle[4], bien que le reste de l'image de l'Annonciation ne montre pas toujours la même ressemblance. Ils montrent également la Madone assise à la Nativité[5] et comme à Volturne formant avec St. Joseph un petit groupe à part[6]. Plusieurs représentations carolingiennes du miracle de Cana ressemblent par quelques traits au debris de fresque que nous voyons à St. Clément, il y a souvent un fond architectural pareil, le Sauveur et la Madone se tiennent au même endroit tandis que des groupes de personnages sont visibles des deux côtés[7].

Quant à la Crucifixion les artistes carolingiens, comme ceux de l'Orient préféraient les compositions où en plus de la Madone et de St. Jean ils figuraient plusieurs autres figures — au moins les deux soldats — à côté de la croix, ce dernier type fut bien connu à Rome, la mosaïque de l'oratoire de Jean VII et les fresques dans la chapelle de Théodote à

9e et début du 10e siècle. 18 pièces nous montrant la première scène, 6 la seconde et 22 la troisième. Aussi A. Boinet, La miniature carolingienne, son origine et son développement (Planches), Paris 1913, figs. 112, 128, 132 (Ascension).

[1] Goldschmitt, texte du vol. I, p. 7.

[2] Voir surtout Goldschmidt, No. 122.

[3] von Schlosser, Schriftquellen zur Geschichte der Karolingischen Kunst Vienne 1892, p. 373—91.

[4] Goldschmidt, No 5.

[5] Goldschmidt, surtout les Nos 3, 27, 128.

[6] Goldschmidt, No. 14.

[7] Goldschmidt, surtout les Nos 46, 47, 81 et 82.

Ste. Marie Antique en font preuve. Pourtant la composition réduite à trois figures y apparaît également, nous en connaissons des exemples fournis par les églises de St. Valentin et des Sts. Jean et Paul mais dans ces peintures le Christ est barbu et vêtu d'une robe longue. Il est vrai que le Christ nu sur la croix figure dans les premières représentations comme l'ivoire au British Museum et la porte de Ste. Sabine, mais ces compositions n'ont rien d'autre en commun avec les fresques de St. Clément et de St. Vincent sur la Volturne, puis à partir du 6e siècle le Sauveur en Orient est toujours vêtu du colobium. Toutes les caractéristiques des deux peintures bénédictines se trouvent encore réunies dans un ivoire carolingien de l'école d'Ada au musée de Berlin [1] où le Sauveur imberbe et inclinant la tête n'a de couvert que les reins, où la croix a la même forme avec la tablette pour l'inscription au sommet, où en haut sont représentés le soleil et la lune comme à St. Vincent et où il n'y a que la Vierge et St. Jean au pied de la croix faisant des gestes à peu près semblables, celui de la Vierge qui a les mains couvertes correspondant surtout à la figure de Volturne celui de St. Jean levant une main et tenant un volume dans l'autre, à la peinture romaine.

Quant à la scène des Saintes Femmes au Tombeau les sculpteurs d'ivoires le reproduirent souvent mais presque toujours d'une façon différente de la fresque de St. Clément. C'est encore un ivoire de l'école d'Ada, celui-ci à la cathédrale de Narbonne qui nous montre l'image ressemblant le plus à la fresque de St. Clément. Seulement le sépulcre du Sauveur y est représenté comme un édicule au lieu d'une simple ouverture [2].

Le groupe gesticulant avec agitation en bas de l'Ascension est un élément, qui revient avec une régularité surprenante dans toutes les images que nous en fournit l'art carolingien, c'est d'ailleurs un trait iconographique qu'on rencontre assez fréquemment dans les représentations d'autres siècles. Ce qui est curieux cependant c'est de retrouver non seulement la composition mais jusqu'aux gestes comme la main étendue vers le Sauveur le pouce éloigné de la paume ou bien la façon dont les

[1] Reliure d'un manuscrit du début du 9e siècle (Goldschmidt Nr. 8). Le groupe d'Ada est comme je le disais celui que se ressent le plus de l'influence orientale. D'autres ivoires carolingiens donnant une image semblable existent (Goldschmidt Nos 54, 119 b, 132, 160, 165, 181) mais forment l'exception. On trouve parmi les ivoires carolingiens quelques rares exemples du Sauveur vêtu du Colobium (Goldschmidt, Nos 37, 132, 183) mais il est presque toujours nu et — excepté dans l'école d'Ada — barbu.

[2] Goldschmidt, No 31.

plus effrayés se couvrent le bas de la figure[1]. De correspondances aussi précises il nous est permis d'affirmer un lien plus étroit entre les représentations carolingiennes et romaines qu'entre ces dernières et les œuvres de l'Orient chrétien comme la miniature de 586 à la Laurentienne et les ampoules de Monza qui correspondent cependant quant à la composition générale.

Je ne connais aucune image carolingienne de la Descente aux Limbes[2] et ici le peintre de St. Clément s'est donc conformé au cycle courant dans la ville puisqu'à Ste. Marie Antique le sujet figure un siècle auparavant; nous l'avons ensuite trouvé dans la chapelle de St. Zénon, et à St. Clément même on en voit une autre fresque à peu près contemporaine. Il est vrai que dans les ivoires post-caroligiens nous retrouvons l'auréole qui enveloppe le Sauveur dans la Descente aux Limbes de St. Clément et l'Entrée de Hades qui y est esquissée[3].

Ces considérations iconographiques justifient l'affirmation d'une vérité générale; les types suivis par les peintres bénédictins ne sont pas byzantins, mais ils les ont en commun avec les artistes orientaux et carolingiens, tandis que certains traits dans la Crucifixion et l'Ascension démontrent les rapports particulièrement étroits entre ces derniers et les peintres bénédictins.

Que le style mouvementé des œuvres carolingiennes corresponde à celui des images de l'Orient chrétien c'est ce qui a été déjà observé plusieurs fois, et les rapports commerciaux que les états de Charlemagne entretenaient avec la Syrie en fournissent l'explication logique. Nous apercevons le même sens dramatique, la même force dans l'expression de l'action chez l'un et chez l'autre. Rien ne semble d'ailleurs plus admissible qu'une influence exercée par les artistes de l'Orient sur ceux de l'empire de Charlemagne. Il suffit de comparer certains encadrements de canons des Evangéliaires syriaques et arméniens comme ceux de Rabula et d'Etschmiadzin avec les enluminures carolingiennes pour nous en convaincre. S'il est bien établi que certains motifs décoratifs ont été importés par des Irlandais en Allemagne ceci n'en empêche pas l'origine orientale, puisqu'on incline à considérer le style irlandais comme provenant de l'Orient. Mais ce n'est pas aux images calligraphiques irlandaises que les miniaturistes carolingiens ont emprunté la vivacité qu'on peut con-

[1] Goldschmidt, Nos 27, 45, 65, 80, 87, 90, 99, 140, 180, 184?, 186. Dans les miniatures de la Bible de St. Paul-hors-les-murs et dans bien d'autres représentations carolingiennes on retrouve ce geste.

[2] La Représentation de la Descente aux Limbes ne figure dans aucune des séries de fresques dont nous connaissons les titres. v. J. von Schlosser, op. cit.

[3] Goldschmidt II, 3a et 83.

stater dans leurs produits dès le début du 9e siècle[1]. Or les œuvres carolingiennes sont extrêmement mouvementées. Dans des miniatures comme celles du Psautier d'Utrecht on trouve des centaines de petites figures qui agissent nerveusement et dans des représentations dramatiques les mouvements deviennent parfois convulsifs[2]; aucune figure n'a jamais une attitude tranquille. Les Evangélistes à leurs pupitres se courbent pleins d'application sur leurs écritures, ou bien se détournent et regardent derrière eux pour une raison que le spectateur ne saisit point.

Mais l'image mouvementée rendue par les artistes carolingiens a deux traits qui la distinguent des œuvres orientales. C'est d'abord l'importance particulière donnée au geste, ce qui détermine d'ailleurs quelquefois les particularités iconographiques: en analysant la façon dont ces maîtres ont conçu l'expression de l'acte on voit toujours que les mains y jouent le rôle prédominant et l'art dramatique carolingien pourrait être appelé l'art des gestes. L'autre particularité est le sens de la symétrie et des proportions assez poussé et formant parfois une opposition frappante avec la vivacité de la scène.

Les confrontations de style nous conduisent au même résultat que les recherches iconographiques, puisque si l'aspect mouvementé établit un lien entre les œuvres de l'Orient chrétien, les fresques bénédictines et les images carolingiennes, on ne retrouve les deux caractéristiques de ces dernières — l'importance du geste et le sens de la symétrie et de la proportion — que chez les peintres de Rome et de Volturne tandis que les orientaux les ont ignorées.

Les Bénédictins et les artistes de Charlemagne ont été à l'école de l'Orient, mais qui des deux fut le premier à recevoir la leçon et la transmit à l'autre? Kraus a affirmé que ce furent les Bénédictins de Montecassino qui ont formé l'art allemand du 9e et du 10e siècle[3]; M. Bertaux avec une réserve bien plus scientifique a cru d'abord possible[4], puis a osé certifier[5] que les bénédictins allant d'Italie vers le Nord, y ont inspiré les artistes carolingiens.

[1] v. par exemple les scènes représentant les douze mois dans les Codices 387 de Vienne et CLM 210 de Munich d'environ 818. G. Swarzenski, Die Salzburger Malerei, Leipzig 1913, figs. 20—21.

[2] Un véritable besoin d'expression du mouvement s'affirme par exemple dans les miniatures de l'Evangéliaire de St. Médard, le Sacramentaire de Drogon, le Missel de Metz, les Evangéliaires de Reims et de Blois, les dessins à la plume du Codex de Wessobrum et plus tard ceux illustrant les théâtres de Tarence à la Vaticana et à Paris.

[3] Geschichte der christlichen Kunst II, p. 67.

[4] E. Bertaux, L'art dans l'Italie méridionale, p. 108.

[5] E. Bertaux, Rome II, p. 55.

Pour mon compte je suis arrivé à la conclusion opposée : ce sont les artistes carolingiens qui ont fortement influencé, si non créé, l'école bénédictine.

En faveur de la thèse Kraus-Bertaux sont les faits suivants : vers 775 il y avait déjà à Montecassino une activité artistique sous l'abbé Ponthon qui y fit décorer l'église de St. Michel Archange, ses successeurs se chargeaient d'autres travaux surtout de construction[1], Charlemagne visitait l'abbaye et demandait que des frères bénédictins avec la règle et des volumes lui fussent envoyés. Il y a dans ces faits vraiment trop peu pour nous convaincre de l'hypothèse soutenue par les deux savants, puisque nous ne savons rien des peintures qu'on exécuta en 775 à Montecassino, comme d'ailleurs dans toutes les églises nouvellement construites, et rien dans la visite de Charlemagne à l'abbaye et dans sa demande que des frères soient envoyés du centre principal de l'ordre dans ses états ne nous autorise à croire qu'il s'agissait ici d'un intérêt artistique.

L'art dans son empire avait-il donc besoin d'un enseignement de ce que nous voulons bien appeler l'école bénédictine, à laquelle on ne peut jusqu'au milieu du 9e siècle attribuer que des miniatures et quelque rares séries de fresques? Il me semble que non.

Déjà en 739 des moines de l'Irlande, où l'art de l'enluminure semble avoir fleuri plus tôt que dans le reste de l'Europe septentrionale, étaient venus en Bavière et les premières miniatures de Salzbourg démontrent d'une façon éclatante que cet art dérive de celui de l'école d'outremer[2]. Il est particulièrement intéressant de constater que dans certaines miniatures d'un évangéliaire exécuté à Salzbourg sans doute entre 767 et 84 par un moine portant le nom anglais de Cuthbert, on trouve déjà le même regard oblique qui nous frappait dans l'Ascension de St. Clément daté d'à peu près trois quarts de siècle plus tard[3]; il existe d'ailleurs certains rapports de style entre les exécutions de l'un et de l'autre.

Puis le règne de Charlemagne fut la période d'une si belle floraison artistique qu'il n'est guère possible de croire qu'en 787 Charles allait encore chercher des maîtres pour enseigner ses artistes. Depuis longtemps on couvrait dans son empire les murs des églises de séries de fresques[4], malheureusement toutes disparues ; en outre des documents nous font croire que les autres branches de l'art furent pratiquées avec autant de zèle.

[1] Toesca, op. cit., p. 9.
[2] G. Swarzenski, op. cit., p. 7.
[3] G. Swarzenski, figs. 2 et 8.
[4] v. Schlosser, op. cit., p. 312 etc.

Loin d'aller chercher des modèles en Italie, il y apportait des produits de ses propres artistes. Au Pape Hadrien I (772—95) il destinait un Psautier avec une reliure en ivoire dont des fragments attestent encore l'habilité des sculpteurs impériaux[1], et quand il offrait des présents à la basilique de St. Pierre[2], il semble fort probable que se furent des œuvres d'art qu'il apportait de son propre pays.

Que les variantes, qui distinguent les œuvres bénédictines d'autres représentations italiennes, concordent, comme nous l'avons vu surtout avec des ivoires carolingiens de l'école d'Ada, n'est que logique, puisque l'empereur employait les sculpteurs et les miniaturistes de ce groupe, et c'étaient sans doute des objets commandés par lui qui furent les plus importés en Italie à l'occasion des multiples voyages du monarque.

Les enlumineurs de Monte Cassino qui suivaient jusqu'en plein 11e siècle le dessin entrelacé caractéristique des manuscrits carolingiens[3], témoignent de l'admiration que soulevaient les merveils calligraphiques venus du Nord.

D'autre part les observations iconographiques ont démontré que ce ne sont pas les Bénédectins qui ont — comme on l'a cru — porté vers le Nord les types orientaux connus à Rome, mais c'est au contraire par la connaissance des ivoires et des miniatures carolingiens qu'ils abandonnaient peu à peu l'iconographie orientale. Le changement le plus important fut fait dans la représentation de la Crucifixion qui ne ressemblait plus au type syrien, reproduit encore un siècle auparavant à Ste. Marie Antique.

Ainsi les pauvres restes de fresques dans l'église souterraine de St. Clément nous démontrent, avec l'aide de celles trouvées sur la Volturne, comment un certain groupe de peintures romaines se développait au 9e siècle sous une forte influence carolingienne. De même que les mosaïques byzantin-lombardes, elles échappaient à la profonde décadence qui caractérise la plupart des œuvres faites alors à Rome. Cette décadence qui commençait aussitôt que les rapports avec les empereurs de la dynastie carolingienne s'affaiblirent, me semble une autre preuve de l'importance que l'art du Nord avait alors pour celui de la Ville Eternelle.

[1] Deux morceaux s'en trouvent au Louvre. Goldschmidt Nos 3 et 4.

[2] v. Schlosser, op. cit., Nos 65 et 67.

[3] (Piscicelli-Taeggi), Paleografia artistica de Monte Cassino; Longobardo-Cassinese, Monte Cassino 1877. (Le même et Dom Latil), Les miniatures du Mont Cassin, 2e éd. 1899. E. Bertaux, L'Art dans l'Italie méridionale, pp. 163 et 193.

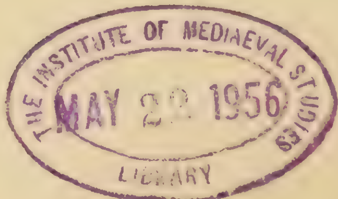
V.

LA PEINTURE SPÉCIFIQUEMENT ROMAINE DANS LA SECONDE MOITIÉ DU IXe ET AU Xe SIÈCLE.

Dans le chapitre précédent nous avons vu comment l'art florissait à Rome pendant la période des rapports suivis de la ville avec les empereurs de la dynastie carolingienne; il perdit toute vigueur quand par la faiblesse des princes, les rapports se ralentirent, il tomba en ruine quand des aventuriers remplaçèrent des souverains éphémères comme Charles-le-Chauve et Charles-le-Gros.

Il est évident que les circonstances à Rome à la fin du 9e siècle n'avaient rien qui pût encourager la production artistique; au siècle suivant cette situation empirait encore. Opposé au groupe qui entourait et soutenait le pouvoir pontifical se formait une aristocratie laïque dont le chef s'empara du gouvernement de la ville. Une figure qui eut une influence funeste sur les affaires romaines fut l'infame Marosia, fille de Théophylacte, chef de la milice, elle épousa Albéric qui s'était distingué dans une campagne que Rome, alliée à différents états italiens et Byzance, entreprit en 915 contre les Musulmans. C'est leur fils, également nommé Albéric qui règna en despote à Rome de 932 à 54 après avoir chassé sa mère et son deuxième mari, Hugues de Provence qui avaient tenu le gouvernement pour un instant entre leurs mains.

Albéric II était un prince fort et énergique et ne fut nullement gêné par l'empereur aveugle Louis avant la mort duquel le Pape couronnait le roi italien Béranger comme empereur. Albéric contribuait beaucoup au relèvement moral des monastères, mouvement qui en 910 avait commencé à Cluny. Dans ses tentatives il ne fut nullement aidé par le



Pape qui ne jouait d'ailleurs presqu aucun rôle dans l'état indépendant qu'Albéric avait su créer à Rome et qu'il défendit avec succès contre quelques entreprises de son beau-père Hugues qui prétendait à la couronne impériale.

Le Pape Agapet II (946—55) avait déjà adressé des appels à Othon I de la maison de Saxe qui avait occupé le trône de l'empire en 936, succédant à son père Henri (919—36) qui, par sa conduite énergique avait contribué à en consolider le pouvoir.

En 951 Othon I était déjà venu en Italie avec l'intention de se faire couronner à Rome, mais comme Albéric se préparait à lui disputer l'entrée de la ville il abandonna ce projet. Il y vint pourtant en 961 pour combattre Bérenger appelé par beaucoup de fractions politiques et aussi par le fils d'Albéric, l'incapable, cruel et débauché Ottavien qui avait succédé à son père comme chef politique de Rome unissant selon les projets de ce dernier le pouvoir spirituel à la puissance politique en accaparant la tiare sous le nom de Jean XII (955). Ce fut ce Pape qui couronna l'empereur à Rome (962), recevant de lui la confirmation de son pouvoir sur tous les états que les empereurs avaient donnés au Saint Siège et jurant en échange fidélité à Othon I. Aussitôt le monarque parti Jean XII prépara une révolte à Rome contre l'empereur afin de reprendre son indépendance mais il mourut peu de temps après et son successeur Bénoît V se soumit. Comme Albéric, Othon I travailla. à purifier les monastères et les couvents. Il séjourna six années à Rome pour donner une base solide à son pouvoir en Italie qu'il désirait étendre vers le Sud où les Byzantins possédaient encore des colonies importantes. Pour atteindre son but il sollicita pour son fils Othon II la main de la fille de l'empereur Nicéphore Phocas qui la lui refusa, mais son projet réussit après la mort de celui-ci.

Othon I fut un grand propagateur de la civilisation et de la culture intellectuelle et fut dans ce travail aidé par son frère Bruno archevêque de Cologne. Sous lui, ainsi que sous les règnes de son fils Othon II e de son petit-fils Othon III, on constate en Allemagne une floraison des études littéraires tant classiques qu'allemandes et à ce qu'il semble un changement heureux peut également s'observer en Italie où l'instruction était descendue à un niveau extrêmement bas[1], d'ailleurs l'Europe centrale avait elle aussi passé par un régrès de la civilisation dans la deuxième moitié du 9e siècle. Quand les évêques français s'en plaignaient,

[1] Gregorovius, op. cit. III, p. 479, consacre tout un chapitre à cette décadence de l'instruction. Mann, op. cit. IV, p. 22, accuse Gregorovius d'exagération tout en traçant un tableau aussi triste.

disant que les prêtres de Rome, l'évêque inclu, ne possédaient pas les connaissances qui les auraient qualifiés pour un métier aussi modeste que celui de portier, le Pontife ne savait répondre autre chose, sinon que les disciples du Christ et spécialement St. Pierre, n'avaient pas eu une instruction supérieure à la leur. L'ignorance était incroyable ; les écoles des monastères, où sous les Bénédictins l'enseignement avait été excellent, étaient délaissées et peu à peu fermées. On ne respectait pas les textes antiques et si la nécessité d'un livre s'imposait, on grattait par économie l'écriture des anciennes feuilles de parchemin pour s'en servir de nouveau. Nous verrons plus loin si la culture, qui fut alors importée de l'Allemagne exerça une influence sur l'art italien.

Othon II, qui en 972 succédait à son père, n'était pas aussi capable que lui. Pendant son règne le parti anti-impériale à Rome s'empara du Pape Benoît VI et mit l'anti-pape Boniface VII à sa place. L'empereur vint en 981 pour rétablir l'ordre. Il échoua dans une campagne contre les musulmans et mourut en 983, laissant un fils de trois ans, pour lequel sa mère la princesse grecque Théophania accepta le gouvernement. A Rome des bouleversements avaient lieu tout de suite. Le Pape Jean XIV fut mis en prison où on le laissa mourir de faim et l'anti-pape Boniface VII, qui avait déjà remplacé Benoit VI fut remis à sa place, mais assassiné peu après par le peuple. Le Pape Jean XV lui succédait. Celui-ci et le despote Créscence qui avait assumé le pouvoir reconnaissaient l'empereur Othon III et la régente sa mère.

Un grand avantage pour le pouvoir de l'empire fut l'élection de l'allemand Bruno, cousin de l'empereur, comme Pape, il prit le nom de Grégoire V. Ici s'ouvrait donc un autre canal pour une influence germanique à Rome. Au moment de l'élection (996) le Pape avait vingt-trois ans, l'empereur seize. Créscence crut l'occasion venue pour reprendre Rome et y réussit un moment, mais en 998, Othon l'en chassait. La nature de l'empereur Othon III s'adaptait mal aux réalités, il était plein de fantaisie romanesque et rêvait de faire de Rome, où il résidait presque en permanence, de nouveau le «Caput Mundi». Sa culture fut à cause de l'origine de sa mère surtout byzantine. Il s'intéressait aux questions religieuses et aux manifestations de mysticisme alors très fréquentes en Italie. On y trouvait en effet un grand nombre d'ermites tels que St. Nil qui vivait près de Gaeta et St. Romuald qui s'était retiré dans les environs de Ravenne. D'ailleurs on constate un reveil intellectuel et spirituel dans toute l'Italie et des temps meilleurs semblent commencer. Le savant français, Gerbert qui avait été archevêque de Reims et de Ravenne contribua beaucoup à ce mouvement surtout après

qu'il eut été élu pape en 999, succédant comme Sylvestre II à Grégoire V qui mourut à ce qu'on dit empoisonné. Ses efforts pour élever le niveau de la culture et rétablir la discipline ne furent pas infructueux bien que lui-même nous donne une idée triste au possible de la morale contemporaine. Othon III, qui l'y aidait en allié loyal du pouvoir pontifical, n'en devenait pourtant jamais l'instrument docile; à Rome il créa un grand nombre de monastères et d'églises dont une sur l'île du Tibre, dédiée à St. Adalbert qui avait converti les Hongrois. Othon III l'avait choisi comme patron et s'était fait aménager un palais sur le mont Aventin près du monastère du saint. Un mouvement révolutionaire fit que l'empereur quitta la ville en 1001; il se rendit à Ravenne et mourut en 1002 sur la route du retour près de cette Rome qu'il avait tant aimée.

Une œuvre d'architecture, fort importante fut la reconstruction du Latran entreprise par Serge III (904—11). Albéric II donna au réformateur, Odo de Cluny, son propre palais situé près de l'église des Sts. Boniface et Alexius, et le monastère de St. Paul tombé en ruines tandis que la réforme fut également introduite dans les monastères de St. Laurent, Ste. Agnès et St. Erasme sur le Coelius. Albéric fit également présent au réformateur de biens de famille situé près de Nepi. Comme la décadence morale des moines avait eu sans doute sa répercussion dans la maintenance des monastères; il semble certain que l'occupation par les réformistes amena toujours des restaurations plus ou moins importantes. Nous savons que le Pape Benoît VII (974—83) fit faire des reconstructions au couvent de Ste. Scolastique à Subiaco et au monastère des Sts. Boniface et Alexius.

Nous ne trouvons que deux mentions sans importance concernant des peintures exécutées durant cette période: nous apprenons que le Pape Jean X (914—28) embellit le Latran de fresques et d'inscriptions[1]; tandis que Benoît de Soracte et les Annales Romaines mentionnent que Jean XV (985—96) fit orner de peintures l'Oratoire de Notre Dame in Gradibus, qui avait été construite par Paul I dans le soubassement d'une tour faisant partie de l'enceinte de l'atrium de St. Pierre, œuvre d'Etienne III[2].

Enfin il n'est pas sans importance de rappeler que les Romains avaient au 10e siècle encore un grand nombre de monuments antiques sous les yeux[3].

En dehors des œuvres exécutées sous l'influence carolingienne il existe beaucoup de produits du 9e siècle appartenant à un tout autre

[1] Mann, op. cit. IV, p. 185.
[2] le même, p. 387.
[3] Gregorovius, op. cit. III, p. 517 et 520.

style. Plusieurs de ces peintures sont faites sans art et sans aucun sens artistique, prouvant que les artistes romains n'étaient pas de force à rester au même niveau étant privés d'enseignements venus du dehors. Ces fresques ne reflètent que le triste état dans lequel se trouvait la ville jusqu'à ce que sous les empereurs othoniens un revirement vînt à se produire. L'intérêt de ces œuvres consiste dans le fait que certains traits généraux s'en dégagent de façon que de nouveau Rome semble posséder une petite école, pas bien glorieuse il est vrai, mais au moins propre à elle.

Il est presque impossible de dater avec quelque précision la plupart de ces œuvres. Il semble pourtant probable qu'elles furent exécutées après le milieu du 9e siècle et avant la pleine période othonienne. Les plus anciens spécimens peuvent fort bien être contemporains des fresques bénédictines de l'église de St. Clément, la première que je mentionnerai lès devance même considérablement.

Cette série de fresques qui forme comme une introduction aux œuvres dont nous nous occuperons ici se trouve dans la tour de Ste. Praxède. Elle consiste en nombreuses scènes de martyres, ce sont ceux des Sts. Celse, Julien, Chrysantus, Daria, Ilaria, Jason et Maurus[1]. On peut attribuer ces fresques avec grande probabilité au pontificat de Pascal I (817—824)[2], puisque ce Pontife fit effectuer la translation des corps des saints martyrs du cimetière de Trason — où se trouvaient ensevelis Sts. Chrysantus et Daria — à cette église comme l'atteste une pierre dans l'édifice même, datée de l'année 818 qui nous parle de 2300 translations que le Pontife opéra «propriis manibus». Il est vrai qu'une autre inscription mentionne le même acte comme ayant été accompli par Paul I (757—67) mais le style des peintures confirme la première version; ce serait même la plus ancienne œuvre qu'on puisse citer de cette manière puisqu'elle ne montre que peu de rapports avec ces fresques à grands gestes et actions réalistes que nous avons trouvées dans la chapelle des Sts. Cyr et Julitte, ou bien à Sta. Maria in via Lata; elles sont le produit d'une décadence qui n'existait pas encore au temps du pontificat de Paul I. Les tableaux — que nous ne décrirons pas en détail mais où les rois-juges assis sur leurs trônes figurent très fréquemment — n'appartiennent à ce qu'il semble à aucun style spécial et par cela se séparent

[1] On a voulu y voir des scènes du martyr de Ste. Agnès à fin d'identifier le lieu ou elles se trouvent avec la chapelle dédiée à cette sainte selon le Liber Pontificalis par Pascal I, v. M. Armelleni, Le Chiese di Roma del secoli IV al XIV, 2e ed., Roma 1891, p. 241, qui a également déchiffré les inscriptions.

[2] Cette date a également été acceptée par Mgr. Wilpert qui reproduit ces peintures pl. 202. v. aussi de Gruneisen, Ste. Marie Antique, fig. 261.

déjà des peintures que nous venons de citer et dont les auteurs faisaient partie d'une école déterminée. Les formes semblent être venues sans que le peintre essayât de les faire plutôt d'une façon que d'une autre. Les lignes sont larges et raides, les têtes trop grandes ou trop petites ne montrent jamais des proportions justes. On peut pourtant leur accorder la qualité de ne pas être inexpressives. C'est un art barbare, sans clarté dans la composition. De la peinture de tradition byzantine vient le goût pour les gemmes énormes. On y voit aussi quelquefois les façades avec le haut en triangle, fréquentes dans l'art carolingien, mais maladroitement rendues. Bien qu'il soit vrai que même dans la décadence du 9e siècle ces fresques nous frappent comme particulièrement faibles, il est néanmoins important de constater que de semblables manifestations picturales semblent avoir satisfait plusieurs donateurs.

Un certain nombre d'œuves se trouvent encore, bien qu'en fort mauvais état, dans l'église inférieure de St. Clément[1]. Sur la paroi droite de la nef droite on trouve des traces de deux compositions importantes sur la signification desquelles se sont manifestées des divergences. MM. Mullooly et Marucchi voient dans la peinture à gauche le Concile tenu en 417 dans l'église de St. Clément et à droite le martyr de Ste. Catherine. Mgr. Wilpert en a donné une autre interprétation qui semble beaucoup plus vraisemblable. Il y voit des parties d'un Jugement Dernier[2] auquel appartenaient également des figures assez bien conservées dans une niche qui sépare ces deux fresques. Les personnages où les deux autres auteurs crurent deviner Ste. Catherine sur la roue est clairement une personne attachée mordue par un serpent, sans doute une torture de l'Enfer, près d'elle se tient Satan. On distingue d'autres figures dont quelques-unes agitées, et un ange près de ce qui formerait le centre de la composition entière. Du Paradis on ne voit que des rangées de têtes des deux côtés. Ce qui enlève toute possibilité de doute quant aux sujets de ces fresques, ce sont les figures qu'on voit dans et au-dessus de la niche. De ces dernières il ne reste que de faibles vestiges, pourtant il est certain que c'étaient des personnages sur des trônes, c'est-à-dire le Sauveur entouré des apôtres. Sur la paroi du fond de la niche la Madone est représentée assise sur un trône gemmé et portant un lourd diadème tenant rigidement au milieu de ses genoux l'Enfant Jésus bénissant et portant un rouleau (fig. 46). Au pied de cette peinture des noms sont gravés dans la chaux. Plus haut la mi-figure du Sauveur

[1] V. la littérature citée préalablement sur cette église.
[2] Déjà en 1859, quand ces fresques étaient sans doute mieux conservées qu'aujourd'hui on croyait que c'était là le sujet v. Nolan, op. cit. p. 162 n. 2.

jeune et imberbe est encadrée par un cercle, tandis que de chaque côté subsiste la tête d'une sainte couronnée avec des inscriptions qui nous apprennent que ce sont Ste. Catherine d'Alexandrie et Ste. Euphémie. Ces figures en cachaient d'autres qui sont venues au jour par la chute d'une grande partie de l'enduit sur lequel les images des saintes avaient été peintes. Les fresques plus anciennes également fort endommagées représentent à gauche Abraham levant le couteau — presqu'une épée — et à droite un ange protégeant Isaac.

Nous avons ici la plus ancienne représentation du Jugement Dernier venue jusqu'à nous; pourtant nous savons que des représentations au moins contemporaines du même sujet existaient puisqu'on trouve mention d'un peintre romain du nom de Methodius qui exécuta une peinture du Jugement Dernier — sans doute un panneau — pour être envoyé aux Bulgares; l'hypothèse que la fresque de St. Clément soit de sa main n'a rien d'impossible[1].

Cet ensemble doit être placé parmi les meilleurs produits du groupe dont nous nous occupons en ce moment, pourtant l'élément enfantin et l'absence de toute préoccupation artistique sont évidents. Les visages sont trop laids, les yeux trop inexpressifs et surtout les contours trop larges, puis il manque de toute indication des formes autre que les contours. C'est de l'art tombé en enfance. Mgr. Wilpert croit devoir dater ces peintures du pontificat de Léon IV c'est-à-dire environ le milieu du 9e siècle. Plus loin sur le même mur se trouve un personnage dont il manque la tête. C'est une figure masculine dans laquelle on a voulu voir une image du Seigneur. Placée sur un bas piédestal, elle fait le geste de bénédiction, tenant de l'autre main un volume couvert de bijoux; ses pieds sont chaussés de sandales tandis que le bout pendant d'une sorte de ceinture en étoffe semble mouvementé comme nous le trouvons dans les mosaïques du Triclinium de Léon III et de Ste. Marie in Domnica; à gauche il reste un morceau de frise. Une autre fresque a jadis couvert cette dernière, elle a presqu'entièrement disparu sauf un morceau repésentant un livre qui se trouve juste au-dessus de celui que tient la figure. Les plis schématiques sont ici rendus avec grossièreté.

A droite de l'abside nous touvons une Descente aux Limbes d'une composition ressemblante à celle faisant partie du groupe bénédictin, seulement ici Adam est vu debout et la figure d'Eve manque (fig. 47). Misérablement le premier homme tend sa main — ou plutôt son poignet — au Seigneur qui s'avance entouré d'une auréole à double cadre, foulant aux pieds une petite figure de Satan; le Christ tient une longue croix dans la main

[1] Cette hypothèse fut émise par L. Nolan, op. cit. p. 166 note 1.

gauche, une ligne blanche, au-dessus de la tête d'Adam, semble indiquer l'entrée de Hades. Un pilier peint à gauche dans la fresque, sépare ce groupe du portrait du donateur barbu avec le nimbe carré des vivants. Il porte un énorme volume sur sa main couverte et tient l'autre ouverte devant soi; un curieux bonnet brodé lui couvre les oreilles. Aucune indice ne nous permet d'identifier ce personnage. La fresque n'a pas de valeur artistique. On voit que le peintre connaissait des peintures schématiques faites sous une inspiration byzantine mais il les a suivies sans adresse. Il est à remarquer cependant que le type du Sauveur imberbe est celui qu'on trouve dans l'art carlolingien et a surtout des ressemblances avec l'image du Christ que nous montre une miniature de l'Evangéliaire de Godescalc à Paris (775). Le manteau flottant derrière le Sauveur fait de nouveau ce petit mouvement que nous observions dans d'autres œuvres du 9e siècle.

Des fresques situées dans l'aile gauche il reste si peu de chose qu'il est difficile de se prononcer sur leur valeur artistique. De quelques petits fragments on conclurait cependant que les scènes ici furent d'une qualité assez supérieure à la Descente aux Limbes. A gauche de l'abside plus de douze debris d'une fresque subsistent encore. Ce sont des têtes et des fragments de corps, pour la plupart indépendants les uns des autres, mais dont on peut cependant conclure que les tableaux formaient trois rangées. A droite on voit la bordure supérieure d'une fresque près de laquelle deux pieds semblent attachés de façon qu'une personne doit avoir été représentée ici la tête en bas. Très probablement ce fut la crucifixion de St. Pierre. Mgr. Wilpert a interprêté une figure couchée, vue à gauche comme Jacob faisant son rêve.

Une représentation à gauche de celles-ci appartient en plein au groupe des œuvres inartistiques qui nous occupe en ce moment. Nous y trouvons un prince couronné sur son trône qui est placé sous un baldaquin et devant lequel s'agenouille une figure. Près de ce dernier était inscrit le nom de St. Cyrille, au moins De Rossi voyait encore une grande partie de ce nom. On a cru que la scène représentée pourrait être l'adieu de St. Cyrille à Michel III auquel il fut envoyé en 848 par le despote du Danube pour lui demander des prêtres. Mgr. Wilpert, par contre, cherchant dans l'église de St. Clément des correspondances entre les scènes du Nouveau et de l'Ancien Testament y voit Esther invoquant pour son peuple la bienvieillance du roi Assuérus. Il me semble cependant plus probable que la scène ait trait à la légende de St. Cyrille et dans ce cas la peinture pourrait en effet représenter l'adieu à l'empereur. Je ne vois pas de raison de croire avec Mgr. Wilpert que De Rossi

ait mal lu, ou que le fait qu'au moment de cette mission Cyrille portait encore le nom de Constance nous fournît un motif pour douter de son exactitude; que la science du prélat soit choquée par cet illogisme ne prouve pas que le peintre du 9e siècle, sans doute infiniment moins érudit, était au courant de ce changement de nom.

Sur la paroi formant angle avec cette dernière un baptême est représenté. C'est un vieil évêque portant le pallium donnant ce sacrement à un jeune homme qui se tient nu dans l'eau. Si la figure voisine représentait un moment de la légende de St. Cyrille, il semble probable que le père Mullooly avait raison quand il croyait que nous avons ici une des conversions accomplies par le même saint ou son frère; le baptême pourrait alors être celui du Cham des Chazaris ou d'un duc de Bavière, ou de Bohème; Mgr. Wilpert croit par contre que l'évêque soit St. Clément. La qualité de la peinture est la même que la dernière, elle pourrait être de la même main.

Tout à fait à l'autre bout de l'aile on voit aussi des restes d'une série de fresques assez importantes, composées également de plusieurs rangées. De celles placées en haut il ne reste que la partie inférieure d'un personnage portant des vêtements sacerdotaux et le pallium. Une très riche bordure ornementale se voit à côté et en bas de l'unique rangée de fresques dont une partie a été préservée. La partie inférieure du mur semble avoir été ornée d'un dessin à draperie. Quant aux scènes qui furent ici représentées une inscription nous apprend qu'il s'agit de la légende des moines bénédictins de l'abbaye de Fondi, racontée dans les dialogues de St. Grégoire. La première image nous fait voir le prieur, qui s'était emporté contre le moine Libertinus, implorant son pardon. Le premier est agenouillé par terre s'inclinant devant l'autre qui, à droite debout fait un geste vers lui. Un ovale allongé derrière le prieur semble un matelas, ou bien un lit représenté de la façon conventionnelle. La scène suivante nous montre le moine guérissant un enfant mort en le touchant avec un soulier de St. Onoratus qui fut autrefois prieur de l'abbaye. Libertinus s'approche de gauche vers la couche sur laquelle l'enfant est étendu; la mère se trouve derrière lui et fait un geste. Enfin nous voyons un autre moine qui avait ordonné à un serpent de monter la garde devant une ouverture dans un mur pour empêcher un voleur d'enlever les légumes; mais il pardonne au voleur et lui permet de venir prendre les légumes dont il avait besoin. A ce qu'il semble c'est le dernier moment qui fut ici représenté, mais les fragments qui en restent nous laisseraient plus ou moins dans le doute s'il n'y avait pas dans la sacristie de l'église des aquarelles exécutées en 1862 représentant les

peintures de St. Clément à ce moment-là, quand elles étaient bien plus reconnaissables.

Les sujets de ces fresques rendent fort probable que leurs auteurs furent des bénédictins. Si cela est juste elles nous prouveraient que parmi les peintres de l'ordre il y en avait d'infiniment plus faibles que ceux qui sous l'impulsion carolingienne produirent les œuvres si intéressantes qui se trouvent à côté. D'ailleurs les images n'appartiennent pas à la catégorie la plus faible de ce que Rome produisit mais pourtant elles sont assez grossières et sans mérite artistique. Un élément que nous retrouvions dans la série de peintures exécutées sous Léon IV est la façade avec le haut triangulaire d'orgine carolingienne qu'on découvre dans la première de ces fresques.

Assez supérieure me semble la mi-figure — tout ce qu'il reste de l'image entière — de St. Prosper qu'on trouve dans une ouverture qui fait la communication entre cet aile et la nef principale. Le saint avec la tête largement tonsurée, porte le volume sur une main couverte et le touche de l'autre. Le visage a des traits assez réguliers et bien que l'ensemble soit dur de ligne, le schématisme n'en est pas choquant. Le nom du saint est inscrit pour la plus grande partie en sens vertical[1].

Enfin dans le narthex il se trouve encore une fresque appartenant à ce groupe, celle-ci inférieure à l'image de St. Prosper. Au centre on voit le Sauveur bénissant et portant un livre; à ses côtés se tiennent deux archanges, et aux extrémités à droite St. Clément et à gauche St. André dont les noms sont inscrits en sens vertical. Devant chacun des deux archanges se tient une figure d'homme plus petite, que les anges présentent au Christ. Mgr. Wilpert explique qu'il s'agit ici d'un «Jugement particulier», c'est-à-dire le moment où le Sauveur admet deux personnages au paradis. De Rossi, Mullooly et Mgr. Wilpert sont tous d'accord que les deux petites figures ici sont les Sts. Methode et Cyrille qui opérèrent la conversion des Bulgares, puisque non seulement une très vieille tradition nous dit que les deux saints étaient enterrés dans cette église, mais un tombeau contenant deux squelettes masculins a été trouvé immédiatement au-dessous de la fresque; de plus St. André est le protecteur de la Grèce dont Cyrille était originaire. Le même saint missionaire avait apporté les reliques de St. Clément de la Crimée[2], ce qui explique ses rapports avec ce Pape es son sanctuaire. La fresque fut sans doute exécutée au moment d'enterrer les Sts. Cyrille et Methode dans la basilique souterraine. Mgr. Wilpert admet la date 869[3].

[1] Wilpert, pl. 208 date cette fresque du pontificat de Léon IV (847—55).

[2] Mann, op. cit IV, p. 218.

[3] Je rappelle ici au souvenir du lecteur que la même église contient un Dernier Jugement qui pourrait être l'œuvre du peintre Methodius portant le même nom qu'un

C'est une œuvre fort décadente; à l'art byzantin le peintre a emprunté les gros bijoux qui ornent les robes des archanges et de St. Clément; le dessin est des plus enfantins, les traits et les plis sont grossièrement indiqués, les formes mal rendues, les têtes allongées, les yeux trop grands et sans expression [1].

Les deux figures angéliques de cette composition ressemblent fort à d'autres que nous trouvons sur l'arc de triomphe de l'église de Sta. Maria in Cosmedin [2] qui comme nous avons vu, fut le centre du quartier grec pendant la «deuxième hellénisation de Rome». Les anges entourent la figure du Sauveur et la composition ressemble assez à celle de l'époque de Jean VII autour de l'abside de Ste. Marie Antique, seulement les styles des deux peintures ne montrent aucun rapport entre elles. Les visages sont laids, le dessin tant des traits que des plis schématiques grossièrement exécuté, les yeux énormes et dans l'attitude inclinée l'artiste n'a obtenu aucun effet gracieux. Comme à Sta. Maria in Domnica on voit derrière les anges des premières rangées, le haut des têtes et des nimbes de centaines d'autres. Comme on sait que Nicola I (858—67) fit faire des restaurations à l'église, il semble probable que ces peintures ont été exécutées à cette occasion. On dirait que des médaillons contenant des bustes de prophètes avec leur qualité inscrite en grande partie en sens vertical, soient contemporains bien que d'une qualité un peu supérieure. Au-dessus de ces médaillons on voit une frise décorative.

Légèrement postérieurs semblent par contre un groupe de figures représenté dans une ouverture pratiquée dans le pan de mur qui sépare l'abside de l'aile gauche (fig. 48). Sur la première rangée se trouve un saint personnage assez grand, barbu, avec un manteau orné de dessins, deux autres saints plus petits se tiennent à gauche. Les têtes des autres figures — toutes masculines — ne sont pas nimbées, on voit les visages des quatre plus avancées, des autres on n'aperçoit que le haut des têtes. Les visages sont des plus étranges, leur forme est régulière, les bouches

des deux saints qui convertirent les Bulgares auxquels ces tableaux étaient déstinés. Il me semble possible qu'il existe une corrélation entre toutes ces données.

[1] M. Diehl rend un mauvais service à l'art byzantin (Manuel, p. 361) en qualifiant cette peinture sans attraits de «belle fresque» ayant «toute la sérénité des images byzantines». A part les gros ornements il n'y a rien qui nous rappelle ici l'art de l'autre côté de l'Adriatique.

[2] G. M. Cresimbeni, Stato della basilica di S. Maria in Cosmedin in Roma nell anno 1719, Roma 1719. E. Stevenson, Scoperti a S. M. in C. Röm. Quartalschr. 1893, p. 11. G. B. Giovenale, La Basilica di S. M. in C. Roma, Annuar. dell Ass. art. fra i cultori di archit. 1895. H. Grisar, S. M. in C. a Rome, Revue de l'art chrétien, 1898. G. B. Giovenale, Pitture del Secolo XII in S. M. in C. e nuovi monum. caroling. Atti del II Congr. di Archeol. Crist. in Roma, Roma 1902, p. 379.

dessinées toutes égales, les sourcils courbés ce qui leur donne une expression d'étonnement. Les proportions sont si curieuses et les corps si courts que ces personnages semblent de véritables pygmées. On voit un méandre ornemental en haut de cette fresque.

Une inscription qu'on lit encore dans l'église de St. Martin des Monts nous informe que ce fut le pape Serge II (844—47) qui orna les murs de mosaïques et de fresques de nos jours disparues. De la mosaïque un bon dessin a été préservé à la Bibliothèque du Vatican (Barberini 4405 fol. 42)[1]. On y voyait sous une coquille, la Madone sur un trône carré entre les Sts. Pierre et Paul, Martin et Sylvestre; en dehors de l'abside de chaque côté s'approchaient deux agneaux. Puis il y avait encore deux saints tenant des volumes. Le dessin à la Vaticana nous ferait croire que les plis de toges étaient fort schématiques mais que l'exécution n'était pas sans qualités. Une série de saints avec leurs emblèmes qui se trouvait sur les espaces entre les fenêtres, reproduite dans le même manuscrit (p. 49), se trouvait sans doute dans l'église supérieure et montre le même style.

Comme ce fut le même Pape qui avait fait transporter à l'église souterraine les reliques de nombreux saints dont les noms se lisent sur une pierre gravée près de l'entrée, il est presque certain que c'est lui aussi qui fit exécuter les fresques qui s'y trouvent encore. A plusieurs endroits on voit des peintures purement décoratives; sur un fond bleu parsemé d'étoiles dans une des voûtes on distingue une énorme croix. L'arc montre du côté gauche une figure de Pape avec le pallium, tenant un volume, probablement un des Pontifes du nom de Sixte[2]; en haut au centre un médaillon contient un agneau et une inscription montre les premières paroles de l'Evangile de St. Jean, plus bas de chaque côté un des deux Sts. Jean lève la main en adoration. Puis il reste trois fragments de fresques plus ou moins importantes. L'une montre la Vierge assise sur un trône carré tenant l'Enfant au milieu de ses genoux; à droite et à gauche s'approche une martyre, un lourd diadème sur la tête, portant une couronne sur les mains couvertes (fig. 50). Les gemmes qui ornent ces dernières figures et le trône de la Vierge sont énormes, les parties

[1] Aussi dans un codex de la Biblioteca Vallecelliana; d'A g i n c o u r t pl. 105 reproduit les figures de l'abside. G. A. F i l i p p i n i, Restretto etc. della Chiesa di SS. Silvestro e Martino, Roma 1639. M. S. D e R o s s i, Necropoli arcaica romana e parte de esse scoperta presso S. Martino ai Monti, Bullet. della commis. archeol. comun. di Roma, 1885. A. S i l v a g n i, La basilica di S. M. a M., l'oratorio di S. Silvestro etc. Roma 1912.

[2] A côté de sa tête on lit les lettres «s t u s» ce qu'on peut interpréter comme une abréviation de S a n c t u s mais comme nous trouvons ce mot partout dans ces fresques abrégé en SCS il semble probable que ce soit plutôt la terminaison de S i s t u s.

inférieures des figures manquent. Une autre fresque nous montre le Sauveur bénissant et tenant un volume entre quatre saints dont les noms sont encore lisibles, tout près du Sauveur se trouvent St. Paul et St. Pierre tenant chacun un volume, aux extrémités St. Processus et St. Martinianus portant la couronne du martyr et une petite croix (fig. 51). Ici également le bas des figures a disparu. A cette peinture une autre très endommagée fait pendant. Ici la Vierge est représentée debout portant sur le bras l'Enfant vu de profil. Les quatre saints qui l'accompagnaient, portaient comme les figures de l'autre fresque des couronnes de martyrs et des croix. De celle situé le plus à gauche on voit le haut diadème et le nom, c'est Ste. Agnès. Aussi chez les autres on trouve encore les lourds bijoux. On distingue quelques fragments ayant fait partie du même ensemble; ce sont deux saints et la tête d'une sainte. Une figure à peine visible du Sauveur au-dessus de l'autel d'une chapelle adjacente et deux têtes de saints qu'on trouve avant d'entrer dans l'église souterraine paraissent être bien plus anciennes (5e ou 6e siècle).

On ne peut pas dire que ces figures sont peintes grossièrement ou sans soins, pourtant elles sont extrêmement laides. Dans les visages exécutés avec très peu de relief, les traits sont indiqués avec des lignes noires et aiguës et toutes de la même force, tant le dessin de la bouche ou du nez que les contours des yeux ou les rides sur le front. Les bouches sont presque toutes minuscules, les yeux, comme toujours, énormes. Le dessin très poussé des visages s'harmonise mal avec les corps larges dont les formes sont indiquées par des traits lourds et avec les mains trop grandes et grossièrement dessinées. Ce sont des œuvres ayant assez de caractère mais sans mérite artistique. Les lettres des inscriptions soigneusement formées confirment pourtant que les fresques ne sont pas l'œuvre d'un barbouilleur quelconque; je dirais même que le peintre a étudié avec assez d'attention des mosaïques comme celles de la chapelle de St. Vénance, la plus parfaite imitation d'œuvres byzantines que nous trouvions à Rome, mais la façon dont il a rendu ces images n'a aucun rapport avec l'art de Byzance.

A Ste. Marie Antique les fresques qu'on peut classer avec ces œuvres, sont peu nombreuses; il y a pourtant dans une niche de la nef latérale droite une peinture d'une composition fort curieuse dont le mérite ne dépasse pas celui des œuvres que je viens de décrire. La peinture représente les trois saintes Mères, la Vierge entre Ste. Anne et Ste. Elisabeth, chacune portant son enfant[1]. La Madone seule est assise, elle ne porte pas Jésus lui-même, mais une mandorla ovale qui entoure le Sau-

[1] de Gruneisen, fig. 84.

veur, un type iconographique assez exceptionnel bien que non unique. Les figures, sans attrait, ont les mêmes caractéristiques que les œuvres dont il a été question, seulement elles semblent légèrement moins schématiques, par contre les articulations des doigts sont indiquées par des lignes très marquées.

Plus loin sur la même paroi il y a une autre fresque sinon supérieure de qualité au moins montrant des formes quelque peu plus régulières. Ce sont trois bustes de femme qui, l'une à côté de l'autre, regardent par une fenêtre barrée [1].

Plus tardives, probablement du 10e siècle — sont deux têtes assez laides sur le mur droit de l'atrium, représentant St. Antoine — ou selon Mgr. Wilpert St. Zosime — et Ste. Marie l'Egyptienne [2]. L'exécution est aussi schématique que grossière, le nez, la bouche et les rides sont indiqués par les mêmes larges traits noirs, les yeux démesurément grands.

D'autres figures que je crois dater de la deuxième moitié du 10e siècle se trouvent sur la paroi opposée; ce sont vers le milieu le buste d'un personnage portant le pallium dans un médaillon encadré d'un carré, une grande partie de la tête manque [3]. Puis dans la dernière niche qui se trouve dans l'angle le Sauveur entre les Sts. Abbacyrus et Jean ; les trois figures se tiennent debout et gesticulent, seul St. Jean semble tenir une croix devant lui. Nous voyons que le peintre a été guidé ici par les mêmes principes que ces prédécesseurs seulement son art est plus distingué et les formes des figures un peu plus régulières.

Bien moins soignées sont les mi-figures des Sts. Blaise, Basile, Laurent, Christophe, et Benoît visibles des deux côtés du premier passage dans le mur droit de l'atrium conduisant au temple d'Auguste. Ces figures sont de nouveau d'une laideur extrême, les têtes allongées outre

[1] de Gruneisen, fig. 85.

[2] La raison pour laquelle M. de Gruneisen, p. 378, attribue ces fresques au 12e ou 13e siècle m'est incompréhensible. Mgr. Wilpert, pl. 227, les place au 10e siècle.

[3] de Gruneisen, pl. XV, reproduit ces deux dernières figures. Il les date du 11e—12e siècle, ceux qui suivront du 12e—13e. Je ne suis aucunement d'accord avec lui pour la détermination de l'âge de ces peintures. Tout à l'heure en lisant notre synthèse du style de ce groupe d'œuvres du 9e et 10e siècle, le lecteur comprendra pourquoi il me semble que ces fresques en font partie. M. de Gruneisen cherche en vain un argument en faveur des dates proposées par lui, dans la «coupe tardive» du pallium du personnage avec la tête abimée que je viens de nommer. Or la forme de pallium que nous trouvons à Ste. Marie Antique est celle où les deux branches, en venant de la bande verticale montent vers le haut, forme existant déjà au 9e siècle et probablement introduite à Rome au 10e, tandis que ceux des Sts. Heribert (mort en 1021) et Anno qui se trouvent à Siegburg montrent déjà la partie supérieure horizontale. J. Braun, Die liturgische Gewandung in Occident und Orient. Freiburg i. B., 1907, p. 646.

mesure montrent des contours et des traits grossièrement rendus. Dans un réduit du mur opposé on voit les restes de deux fresques représentant la tentation de St. Antoine dont le nom est inscrit à plusieurs reprises[1]. Ce sont des fragments de peu d'importance dont la figure la mieux conservée est celle d'un homme barbu, la tête appuyée sur la main, elles ne sont que peu supérieures aux figures dont il vient d'être question et me semblent d'une date légèrement plus tardive.

Dans une des cavernes au-dessous de l'église de Ste. Pudentienne on trouve une fresque représentant St. Pierre entre Sts. Praxède et Pudentienne, que Mgr. Wilpert date de la deuxième moitié du 9ᵉ siècle[2]. Ce sont des figures ayant tout les défauts des produits de cette période, courtes, grossièrement dessinées à larges contours avec des têtes trop grandes.

Au 9ᵉ et 10ᵉ siècle on produisit à Rome un assez grand nombre de figures de saints en habits sacerdotaux. Comme telles il faut citer d'abord l'importante série de portraits à mi-figure de Pontifes exécutés à ce moment à la basilique de St. Paul-hors-les-murs qui pourrait bien faire partie des embellissements que le Pape Formose (891—96) fit faire dans cette église comme dans celle de St. Pierre[3]. Dans le corridor du monastère de St. Paul ces portraits occupent l'extrémité du mur gauche et la presque totalité du mur droit; quelques portraits — au moins les trois portant les noms de Marc, Jules, et Marcellin — sont de date antérieure mais ont été mis, à ce qu'il semble par erreur, parmi ceux du 9ᵉ siècle. Pourtant des quarante-deux portraits qui s'y trouvent plus de la moitié appartiennent à ce groupe le plus tardif. C'est un art plus rude que schématique sans beauté mais démontrant un certain impressionisme qui était devenu rare. Le peintre a obtenu ces effets grâce à de larges coups de pinceau, employant surtout le blanc dans les visages et le gris dans les vêtements. Il faut reconnaître que l'artiste a souvent su varier les types. Avait-il des images plus anciennes sous les yeux? Cela semble probable et nous expliquerait pourquoi il fit plusieurs de ces effigies si différentes les unes des autres, tandis que quelques autres sont à peu près identiques; c'est-à-dire qu'en dehors de ceux dont il avait un portrait plus ancien à sa disposition, il les représentait à peu près semblables.

On trouve des restes de personnages du même genre dans l'abside

[1] M. de Gruneisen en donne des dessins au trait; il date ces fresques du 12ᵉ—13ᵉ siècle.
[2] Wilpert, pl. 218.
[3] Wilpert, pls. 219—222.

de la chapelle de Ste. Barbe à l'église des Quatre Saints Couronnés[1]. La composition comprenait une figure centrale, complètement disparue, ayant de chaque côté un saint évêque. De celui à gauche, une partie a été conservée et nous montre une peinture fort schématique aux lignes dures et sans conception artistique; il ne semble qu'elle pourrait déjà dater du 10e siècle.

En outre dans les catacombes on trouve des peintures tardives de saints vêtus de robes liturgiques. Ainsi au cimetière de St. Calliste, la crypte de St. Lucien en contient deux couples, St. Corneille et St. Cyprien, et St. Optat avec St. Sixte. On s'est demandé la raison de la présence du deuxième et du troisième de ces saints, qui furent des évêques africains, dans les catacombes romaines. Leurs noms sont écrits, en partie en sens horizontal, en partie en vertical. Les figures exécutées avec peu de soin et avec des moyens techniques très grossiers se rapprochent plutôt des portraits des Papes à St. Paul, mais elles sont d'une qualité inférieure et faites avec moins d'esprit. Les quatre saints, dont chacun tient un volume, sont immobiles et sans expression; on les voit de face, deux regardent le spectateur, les autres par contre ont le regard oblique. Le peintre a également indiqué une certaine différence d'âge mais pour le restant les quatre figures sont indentiques et sans aucune individualité. Quant à la date de ces peintures, il ne semble pas tout à fait impossible qu'elles aient été exécutées sous le pontificat de Léon III (795—816) qui selon le «Liber Pontificalis» «renovavit cœmeterium beati Xysti atque Cornelii via Appia» bien qu'on les croirait plus facilement de la seconde moitié du 9e siècle[2].

Dans le même cimetière la crypte de Ste. Cécile montre en-dessous de la jolie image de cette sainte considérablement plus ancienne, la mi-figure du Sauveur à côté de laquelle se trouve debout une petite image du Pape Urbain dont le nom est inscrit en sens vertical, l'un et l'autre tiennent un volume. Ce sont encore là des figures très décadentes et sans aucun charme.

D'un intérêt plus grand est une figure dans la «Grotte des Pasteurs» au Sacro Speco à Subiaco (fig. 49)[3]. Ici, comme dans la fresque des trois saintes Mères à Ste. Marie Antique, la Vierge tient l'auréole de l'Enfant qui se

[1] A. Muñoz, Il restauro della chiesa e del chiostro dei Ss. Quattro Coronati. Roma 1914 fig. 32 et pl. 4.

[2] Généralement on attribue ces quatre figures à une date beaucoup plus ancienne, c'est-à-dire au 6e ou 7e siècle; P. Toesca, Storia dell'Arte Italiana p. 404 les croit du temps de Léon III.

[3] F. Hermanin, en P. Egidi, G. Giovannoni e F. Hermanin, Il monasteri di Subiaco, Roma 1904 I p. 414.

trouve debout sur ses genoux; de chaque côté on voit un personnage, celui de droite a plutôt l'apparence d'une figure féminine, raison pour laquelle il me semble que les lettres S. Luc . . . qu'on lit au-dessus de sa tête serait plutôt le commencement du nom de Ste. Lucie que de St. Luc comme on l'admet généralement. Malgré l'exécution grossière et la largeur extrême des contours la fresque a un certain attrait à cause de l'animation des visages, les yeux bien que trop grands sont pleins d'expression. Les types paraissent orientaux, en outre la Vierge ne porte pas de couronne, mais sa tête est couverte d'un voile. L'état délabré de la peinture ne nous permet pas de constater si la fresque avait encore d'autres qualités. On peut dater cette peinture avec assez de précision puisqu'à droite on voit encore un nimbe près duquel on lit les premières lettres du nom de St. Sylvestre. Or il est certain que le Pape Léon IV (847—55) a dédié à Subiaco une chapelle à ce saint qui serait donc selon toute probabilité celle-ci.

Enfin du 9e siècle me semble encore une mosaïque qui se trouve dans l'église de St. Pierre et y fait partie du «confessio» du Prince des Apôtres. C'est une image du Sauveur qui fait le geste de bénédiction et tient un volume ouvert. La tête a une forme très allongée et ressemble assez à celles des Sts. Blaise, Basile, Laurent, Christophe et Benoît à Ste. Marie Antique. Comme à ces figures on a assigné à celle-ci une date bien trop récente en la plaçant au 13e siècle.

A ce qu'il me semble, les œuvres suivantes attestent une forme spéciale et assez tardive de la décadence pour que nous croyions qu'au moins la plupart de celles-ci ont été exécutées dans la deuxième partie de cette période. Aucun produit de ce groupe n'est daté, de façon que nous chercherions en vain un point d'appui pour arriver à une classification chronologique de ces fresques; pourtant il me semble probable qu'elles ont été exécutées au 10e siècle. Comme aucune d'entre elles n'offre un intérêt spécial, toutes étant des manifestations de la dégradation de l'école romaine, je me bornerai à en dresser une courte liste.

Dans l'église inférieure de S. Chrysogone[1] d'abondantes fouilles ont mis au jour un grand nombre de fresques dont quelques-unes semblent avoir trait aux légendes des Sts. Pantaléon, Benoît, Sylvestre et Chrysogone. Je ne décrirai pas ces fragments, dispersés parmi les restes d'ar-

[1] Mgr. Wilpert pl. 173—177 et 223 date quelques-unes des fresques de la première moitié du 8e siècle v. aussi P. Dörfler. Eine neue Unterkirche in Rom. Röm. Quartalschr. 1907 p. 138. O. Marucchi, Scoperti di un muro con avanzi di antichi pitture sotto la chiesa di S. C, N. Boll. di Archeol. crist. 1907 p. 237. A. Muñoz, I lavori di scavi della chiesa di S. C. a Roma, Supl. al Bollet. d'Arte dell Minist. di Publ. Istr. Juin 1914.

chitecture. Parmi les plus intéressants mentionnons les figures de St. Anastasie, St. Chrysogone et Ste. Bibiana ensemble et les quatre mi-figures des Sts. Felicissime, Sixte (fig, 52), Chrysogone et Agapite dans des cercles; St. Benoît guérissant un lépreux (fig. 53), lequel se tient nu et couvert de taches devant le saint qui fait vers lui le geste de bénédiction; St. Sylvestre domptant le dragon et une scène de martyr où le juge, assis sur son trône derrière lequel on voit une figure, regarde un bourreau qui traîne sa victime par les cheveux. Puis on y voit surtout une grande quantité de peintures purement ornementales. Quant au reste ce ne sont que des débris sans grande importance, les parties inférieures de figures debout, et une assise sur un trône, les jambes croisées. Les peintures se trouvent sur des rangées différentes et ce qu'il en reste prouve que l'église en contenait jadis une quantité considérable. Elle sont naturellement dues à des mains diverses mais ne me semblent pas chronologiquement éloignées les unes des autres.

Dans l'église inférieure des Sts. Jean et Paul une niche est ornée de la figure du Sauveur entre les deux archanges Michel et Gabriel, dont les noms sont inscrits verticalement, et deux autres figures (fig. 54). De celles-ci l'une à gauche a complètement disparu tandis que l'autre a perdu sa tête. Le Sauveur lève les mains; dans une desquelles il tient un rouleau. Les archanges font chacun le même geste, ils sont couverts de gros bijoux et dans leurs cheveux flotte le petit ruban si caractéristique des anges byzantins. Le personnage à droite est aussi richement gemmé.

Près de la Porta Angelica il existe, dans l'église de St. Pellegrino in Naumachia, une fresque ressemblant assez à ces dernières œuvres et bien que cette peinture ait été attribuée à l'époque de Léon III (758—816) qui construisit l'édifice [1], je ne crois pas qu'on doive la placer avant l'année 900. Le sujet est le Sauveur tenant un volume ouvert entre St. Pierre et St. Paul et deux autres saints.

En dehors de Rome la décadence fut encore plus marquée que dans la ville même; on y produisit des images tellement difformes qu'elles ne dépassent pas en valeur artistique les dessins des sauvages. Ainsi on trouve dans les catacombes d'Albano [2] une peinture du Christ entre la Vierge et St. Smaragde, laide à faire peur. Le Sauveur tient un volume, au-dessus de la Vierge on lit en lettres latines Miter Theu. Smaragde est vêtu de robes liturgiques il tient un livre et étend la main vers le Christ.

[1] De Waal, Ein Christusbild aus der Zeit Leo III. 758—816. Röm. Quartalschrift 1889, p. 386.

[2] O. Marucchi, Le Catacombi di Albano, N. Bull. di Arch. Crist. 1902, p. 89.

Nullement supérieure à cette œuvre-ci est une fresque dans la crypte de la petite église de S. Urbano alla Caffarello, près de la Via Appia. Ici on voit la Vierge assise, tenant l'Enfant Jésus par les deux épaules. On lit à côté de la Madone une inscription grecque abrégée des paroles «Mère de Dieu». De chaque côté se tient un saint. Derrière celui de gauche se trouve l'inscription «S. Urbanus», il présente de ses deux mains étendues un volume à la Vierge; la figure de droite tient le sien serré contre soi. Derrière lui on lit que c'est St. Jean; les deux noms sont inscrits en sens vertical. Ce qui donne à cette peinture un aspect particulièrement déplaisant, c'est que presque tous les contours sont marqués par un large trait blanc. Sur une paroi à côté, il reste quelques traces de figures de saints qui, à en juger d'après les deux restées les mieux visibles, étaient assez supérieures de qualité au barbouillage enfantin de l'autre fresque. Pourtant elles ne sont guère plus belles que la moyenne des œuvres que les peintres produisaient à ce moment à la ville même.

A Nepi, lieu assez éloigné de Rome, on trouve une fresque appartenant à ce même groupe dans l'abside de l'église de St. Blaise. La Vierge est représentée tenant un rouleau dans la main gauche, ayant à ses côtés les Sts. Egide avec le cerf, Abdon et Sennen puis deux figures dont les noms ne sont pas mentionnés, l'une porte des vêtements sacerdotaux ornés de gros bijoux, et tenant un volume; l'autre est un moine — sans doute bénédictin — la tête couverte de son capuchon et portant un rouleau[1].

Nous retournerons à Rome pour y constater la présence d'œuvres assez diverses.

D'une technique très différente, mais avec des ressemblances de style qui confirment l'attribution de Mgr. Wilpert qui la place au 10[e] siècle, est la Madone peinte sur bois dans l'église de Ste. Marie in Aracoeli[2]. Il n'y a que la mi-figure de la Vierge vêtue d'une robe de pourpre foncé tenant un bras plié devant elle et levant la main droite. C'est une image austère mais non grossière; la forme du visage, malgré les gros yeux, est regulière, la peinture dans son ensemble se ressent davantage de l'art byzantin.

Il y a des fragments d'assez belles fresques à l'église de St. Saba qui seraient déconcertantes pour notre étude de la peinture romaine du

[1] L. Cavazzi, La diaconia di S. Maria in Via Lata, il monastero di S. Ciriaco Roma 1908, p. 317, les date, avec d'autres peintures se trouvant au même endroit, de la fin du 13[e] ou du début du 14[e] siècle. Rien dans le style de ces œuvres, qui correspond en tous points avec celui d'autres produits du groupe dont nous nous occupons ici, ne nous autorise à les croire aussi tardives.

[2] J. Wilpert, pl. 226.

10[e] siècle si nous ne savions pas que l'église de St. Saba était alors depuis trois cent ans entre les mains des moines grecs[1]. Aussi faut-il considérer les peintures en question comme des produits de l'art byzantin à peine quelque peu influencés par l'ambiance romaine. Une fresque assez bien conservée, maintenant détachée et préservée sous verre, nous montre la Guérison du paralytique. Deux moments du même événement y sont représentés simultanément, c'est-à-dire on voit le malade qui descend étendu sur sa couche par le toît ouvert et qui après s'éloigne portant son lit. Devant lui se tient le Sauveur et des groupes de personnages sont disposés des deux côtés. Or les éléments byzantins ne manquent pas, on les trouve d'abord dans l'iconographie qui est d'origine syrienne mais déjà répandue à Byzance[2], puis l'inscription est faite en lettres grecques.

D'une autre scène il ne reste qu'un morceau. L'ensemble représentait St. Pierre s'élançant vers le Sauveur qui marche sur la mer, l'inscription nous le certifie, mais ici presque rien en dehors de la figure du Christ n'a été conservé. Des restes de peintures et des inscriptions nous apprennent que le cycle fut assez considérable, qu'il y avait encore des tableaux des Disciples dans la barque sur la mer orageuse, la Présentation au Temple, St. Jean dans l'île de Patmos et un char peut-être faisant partie d'une représentation d'Elie montant au ciel.

L'aspect de ces peintures est agréable, certes elles n'appartiennent pas aux meilleurs œuvres byzantines, mais elles ne sont pas sans une certaine grâce et finesse de dessin, l'exécution est cependant bien plus réaliste que nous ne la trouvons généralement dans les œuvres byzantines de cette période. Leur date a été déterminée par M. Millet pour des raisons paléographiques comme étant le 10[e] siècle; bien qu'on les ait cru généralement du 9[e].

Aussi franchement byzantines mais d'une exécution plus ordinaire, sont des images de saints dans l'église de Ste. Marie in Via Lata[3]. Ce sont des figures jeunes en habits sacerdotaux richement ornés dont l'une est fort bien conservée. On lit près d'eux en sens vertical les noms des Sts. Jean et Paul; naturellement il s'agit de deux martyrs de ce nom. Les têtes sont assez belles et rappellent la vieille tradition byzantine de visages individuels. Les plis, bien qu'assez durs ne sont pas aussi schématiques que ceux des œuvres contemporaines et l'on pourrait se croire en face d'un produit provincial de l'école de Byzance.

[1] v. la littérature citée pour les fresques plus anciennes de la même église.
[2] G. Millet, Recherches, p. 674.
[3] Cavazzi, op. cit., p. 57. A. Muñoz, Pitture mediaevale romane, L'Arte 1905, p. 55.

Enfin une mosaïque datée de la fin du 10e siècle nous montre un changement pour le mieux très appréciable. C'est l'image qui ornait le tombeau de l'empereur Othon II qui mourut à Rome en 983 et fut enseveli dans l'atrium de l'église de St. Pierre. Cette mosaïque se trouve maintenant dans la crypte vaticane[1]; elle représente le Sauveur levant la main en bénédiction entre les apôtres St. Pierre et St. Paul vêtus de toges; le premier tenant trois clefs, le second un cierge et un rouleau. Comme dessin l'œuvre n'a pas de mérite, les formes bien que régulières n'ont pas de grâce, les visages sont sans attrait et celui de St. Paul est même tout de travers. Pourtant on observe une assez grande finesse dans l'exécution, les nombreux plis sont très bien dessinés, imitant une étoffe souple moulant les formes et donnant du relief par des effets d'ombre et de lumière habilement appliqués. Nous trouvons donc ici toutes ces qualités techniques dont l'absence est une des caractéristiques des produits de la grande décadence qui — au moment où cette mosaïque fut exécutée — appartient par conséquent déjà au passé.

La plupart des peintures dont il a été question dans ce chapitre ont certains traits communs qui nous autorisent à les grouper ensemble. Le trait, le plus caractéristique est bien celui de l'ingénuité, la naïveté qui dépasse de beaucoup ce que nous qualifions en matière d'art généralement de primitif.

Les peintres de Rome au 9e et 10e siècles sont allés plus loin que cela, ils semblent avoir été inconscients à peu près de tout ce que les œuvres du passé contenaient de leçons; ils sont retournés à un état d'inconscience artistique et de là ont développé certaines formes par on ne sait quelle curieuse combinaison d'éléments formels byzantins et de sauvagerie.

Ces œuvres montrent à un degré, plus ou moins complet, l'absence du sentiment de la plasticité et de la proportion. Les peintres se limitent presque uniquement à l'indication des traits et des contours sans formes bien précises. Ce qui leurs reste comme souvenirs de la technique d'ombres et de lumières devient comme un détail traditionnel d'ornementation plutôt qu'on y puisse voir le résultat d'un certain sens de la vérité. Ainsi les plis sont transformés en de larges traits qui suivent le mouvement général de la figure, au lieu de la mouler. Comme les figures mêmes n'ont généralement que peu de formes, les draperies sont également réduites à quelques lignes verticales, ou bien forment des angles aigus avec celles-ci.

[1] d'Agincourt, pl. XVIII et vol. VI p. 54.

Un autre exemple de la même transformation d'un détail réaliste en un effet linéaire nous est fourni par l'ombre qui sépare le menton du cou. Celle-ci a obtenu une largeur telle qu'elle paraît au prime abord être une barbe; je dirai même que cette ombre forme un des traits, les plus typiques des peintures qui forment ce groupe.

Le manque de proportions se manifeste en tout. Ce n'est pas seulement que les mesures des différents membres des corps ne correspondent pas entre elles, mais aussi les bouches sont trop petites ou les yeux trop grands pour les visages, rien ne s'y accorde et les traits obtenus sont parfois des plus humoristiques. Les formes des visages mêmes sont de deux sortes, ou bien ce sont des ovales parfaitement réguliers et trop ronds, ou bien au contraire ils sont très allongés. Encore une autre particularité qui démontre bien la grossièreté de ces peintures se trouve dans le manque de nuances. Tout effet est obtenu par des moyens excessifs, soit des lignes noires ou des reflets blancs.

Mais il est inutile d'insister. Le courant artistique romain semble à ce moment privé de toute direction et ses produits prennent des aspects qui, bien que présentant certains rapports, paraissent pourtant dans leur ensemble plutôt résulter du hasard. A l'art byzantin qui avait à la fin du 9[e] siècle commencé sous les Comnènes une ère de nouvelle et grande floraison, ces pauvres peintures ne devaient que quelques extériorités comme les gros bijoux et d'autres ornements ainsi que quelques souvenirs transformés qui pourtant paraissent fournir le trait de liaison qui unit ces œuvres.

Les produits du Nord de l'Italie ressemblent assez à ceux de Rome, la fresque de 996 dans la grotte des Sts. Celso e Nazaro, à Vérone et celle de St. Benoît au Mont a Avali nous le prouvent suffisamment, on y retrouve les mêmes yeux énormes, les mêmes bouches minuscules et presque toutes les autres caractéristiques. Très probablement il s'agit ici d'une influence venant de Rome.

On n'en trouve rien dans une peinture de 959 dans la grotte de S. Maria delle Grazie près de Carpignano dans les environs d'Otrante qui bien que grossièrement exécutée est pourtant purement byzantine.

VI.

LA PEINTURE DU 11e SIÈCLE ET L'INFLUENCE DE L'ÉCOLE OTHONIENNE.

Les événements du 11e siècle, si significatifs pour l'histoire du Saint Siège n'eurent qu'une importance relative pour la ville de Rome. L'explication de ce phenomène n'est pas difficile à trouver; elle consiste dans l'expansion du pouvoir pontifical par laquelle les faits et gestes des Papes étaient moins étroitement liés avec l'histoire de la Ville Eternelle, mais se ressentaient davantage par tout le monde chrétien. Cependant à certaines occasions comme celle des sièges faits par l'empereur Henri, dont la haine persécuta Grégoire VII jusqu'à son palais, les Romains ne s'aperçurent que trop que leur cité prenait une place spéciale à cause de la présence du Pape dans ses murs. Si d'une part l'histoire des Papes prenait une signification trop générale pour que les événements les concernant eussent toujours une répércussion à Rome pouvant ainsi influencer le mouvement artistique, on voit d'autre part que l'existence des Souverains Pontifes était encore trop agitée pour attendre d'eux un encouragement de la vie intellectuelle qui se manifestait autour de leur puissantes personnalités.

Pour les études d'art il n'est pas sans importance de constater qu'après la mort d'Othon III il se souleva une véritable révolte contre les Allemands. La cause en fut que le parti de Crésence qu'Othon avait fait décapiter devint de nouveau très puissant sous son fils Jean. Pourtant Henri II de Saxe et de Bavière réussissait en 1014 à se faire couronner empereur à Rome par le Pape Benoît VIII qui avait été soutenu par les marquis de Tusculum, qui à ce moment furent seigneur d'à peu près toute l'Italie centrale. Benoît fut un pontife énergique, luttant en

faveur de la réforme inaugurée à Cluny. A sa mort en 1024 suivit son frère Jean XIX qui n'était pas de la même valeur, par contre l'empereur Conrad II qui succédait à Henri II avait une grande force de caractère. Il rencontrait en Italie des difficultés de toute sorte. Dans le Nord il avait à combattre les évêques et les nobles jaloux de leur pouvoir; dans le midi c'étaient surtout les Byzantins contre lesquels les princes lombards et les Sarrasins furent impuissants et qui tendaient vers le Nord. L'évêque Aribert de Milan animé d'un esprit plus militaire que religieux avait conféré la couronne de fer à l'empereur, mais s'était revolté contre lui, et dans toute l'Italie septentrionale il y avait une animosité très évidente contre l'Allemagne. A Jean XIX succédait en 1032 Benoît IX agé de douze ans; il fut la victime d'intrigues et de conspirations et s'enfuit à Cremona d'où Conrad le ramena à Rome et restituait à l'église les biens qui dans le Sud lui avaient été arrachés. En 1039 Henri III succédant à Conrad II se trouvait en face d'une situation toujours plus compliquée. A Rome le parti de Crésence redevenait puissant; Sylvestre III remplaçait pendant quelque temps Benoit IX qui, replacé sur le trône pontifical, y renoncait moyennant une année de rénumération. Ce seul fait nous édifie sur la valeur morale de ce personnage à côté duquel Grégoire VI (1045—6) se distingnait avantageusement, grâce probablement aux conseils du moine génial Hildebrand, le futur Grégoire VII. Quand en 1046 l'empereur descendit en Italie, il prit de force le litre de patricien romain, destitua les trois Papes rivaux et fit élire Suidger, évêque de Bamberg, qui en prenant le nom de Clément II ouvrit une série de quatre papes allemands pendant les pontificats desquels ce fut vraiment Hildebrand qui mena les affaires. A la mort de Clément II (1048) l'anti-pape aidé par le marquis de Tusculum fit une tentative pour réoccuper le siège de St. Pierre mais il échoua complètement et l'évêque de Brixen prit pendant vingt-deux jours le nom de Damase II; à celui-ci succédait l'évêque de Toul sous le nom de Léon IX.

Léon IX (1049—54) fut une figure historique fort importante. Dans le mouvement de réforme ecclésiastique il combattait sans trève le mariage des prêtres. Il commit l'erreur de croire qu'en s'alliant avec les Byzantins, il pourrait venir à bout de la puissance des Normands établis dans l'Italie méridionale, par contre ceux-ci le firent prisonnier mais en implorant son pardon signèrent un pacte avec lui, et il semble probable qu'en échange le Pontife confirma leurs possessions. Pendant le pontificat de Victoire II (1054—7) qui avait été évêque d'Eichstadt, l'empereur mourut (1056) ne laissant qu'un fils de six ans, ce qui fut en même temps la cause d'une certaine anarchie en Allemagne et en Italie, et

permit au Saint Siège de se rendre indépendant des empereurs. Son successeur, Etienne IX, fut le frère de Godefroy de Lorraine; il avait été abbé de Montecassino, mais celui-ci mourut aussitôt et l'aristocratie romaine fit élire Benoît X, évêque de Velletri et parent des marquis de Tusculum, mais Hildebrand agissait contre celui-ci et Godefroy le chassait. A sa place venait et 1059, Gérard évêque de Florence sous le nom de Nicolas II.

Pendant le pontificat de Nicolas II commença le véritable règne de Hildebrand. Indépendant de l'empereur, sans ennuis de la part des Sarrasins, soutenu par les marquis de Tusculum et les Normands le Saint Siège fut une force considérable qui absorba aussi le pouvoir civil romain.

Hildebrand profita de cette situation favorable pour propager les réformes par tous les moyens à sa disposition. Des mouvements mystiques comme ceux inspirés par St. Romuald près de Ravenne, par Pierre Damiani et ses disciples ou par les confrèries de Pénitence qui se fondaient à ce moment, contribuaient à donner à l'Eglise une importance nouvelle. Dans le midi l'Abbé Desiderius rehaussait le niveau intellectuel et spirituel de Montecassino d'où partaient nombreux des pionniers de la civilisation religieuse.

Pendant qu'Alexandre II, qui avait été évêque de Lucques, occupait le siège pontifical (1061—73) le parti allemand, formé en grande partie par les nobles, avait d'abord offert le patriciat de Rome au jeune empereur, puis élu un anti-pape, Caldalus. Alexandre domina la situation mais non sans peine, car un de ses deux appuis principaux, les Normands, était en proie à la division, mais il pouvait toujours compter sur les Toscans dont la comtesse Mathilde avait épousé Godefroy le Bossu de Lorraine.

Enfin en 1073 Hildebrand fut élu Pape et prit le nom de Grégoire VII; Il fut un des plus grands politiciens que l'histoire européenne ait jamais connu. Les ennemis ne lui firent pas défaut. Avec l'empereur il lutta sur la question de l'investiture, désirant que les princes laïques n'eussent pas le pouvoir de confirmer la nomination des évêques; puis un groupe très important de prêtres, opposés à ses énergiques mesures de réforme, le combattit également; enfin Censius, chef de tous les mécontents à Rome, le fit en 1073 prisonnier devant l'autel de Ste. Marie Majeure où le Pontife officiait pour la messe de Nöel.

De toutes ses difficultés le Pape sortit victorieux. Le peuple de Rome le délivra des mains de Censius et bien que l'empereur Henri eût commençé par le déclarer déchu, il finit par se soumettre en 1077 à Canossa

de la façon la plus humiliante. Dans l'Italie méridionale il se fit un allié fidèle de Robert Guiscard et quand il se trouva de nouveau en lutte avec Henri IV, il reconnut le prétendant Rudolph le Souabe comme empereur; audace à laquelle Henri IV répondait en faisant élire l'évêque Guibert de Ravenne anti-pape sous le nom de Clément III. Dans la bataille entre les deux princes l'armée de Rudolph était victorieuse, mais celui-ci fut tué. Henri s'avança vers Rome et après plusieurs sièges réussit à occuper une grande partie de la ville et à s'y faire couronner par l'anti-pape (1084) mais les Normands venaient au secours de leur allié et délivraient Rome. Le Pape partait avec Robert Guiscard pour Salerne où il mourut l'année suivante. Les batailles qui firent alors rage dans la ville l'avaient grandement endommagée; non seulement la soldatesque des deux partis en avait emporté leur butin mais une partie de la ville fut entièrement incendiée.

Victor III succédait un peu malgré lui à Grégoire VII; il avait été l'abbé Desiderius de Montecassino, sous lequel le monastère avait connu une période particulièrement florissante. Son pontificat ne fut que de courte durée et en 1087 occupa le Saint Siège Urbain II évêque d'Ostie mais de naissance française. Il avait été moine de Cluny. Ce n'est qu'avec l'aide des Normands qu'il réussit à pénétrer à Rome où l'anti-pape Clément III s'était établi. Comme auparavant les Toscans — gouvernés maintenant par la comtesse Mathilde avec son deuxième mari Guelf de Bavière — assistèrent également le Pape contre l'empereur qui perdit en 1092 une bataille près de Canossa, endroit qui devait lui inspirer un désir tout particulier de victoire. Délaissé par les siens, l'empereur ne fut désormais que peu redoutable et s'en retourna en Allemagne, où il mourut, ex-communié, en 1106. Avec l'aide de la comtesse de Toscane, le Pape Urbain avait su s'établir à Rome; l'importance du pouvoir pontifical avait encore grandi grâce aux Croisades commencées en 1095.

Henri V ayant succédé à son père, descendit avec une armée en Italie. Il recommença avec le Pape les discussions sur la question de l'investiture. Ne trouvant aucun appui, le Pontife conclut un accord divisant strictement la confirmation des pouvoirs temporels et spirituels, et naturellement non sans soulever des protestations et même des révoltes de la part des intéressés. A la suite de cette entente Henri V fut couronné empereur à Rome en 1111.

Gregorovius dans son histoire de Rome nous peint un tableau très noir de la civilisation romaine au 11e siècle et il semble probable que cette fois-ci il exagère. Il est vrai qu'on ne trouve à Rome aucune mention

d'université ou de la présence de grands savants, théologiens ou juristes, que les autres villes italiennes possédaient à ce moment, mais sans doute la science des Bénédictins y accompagnait le mouvement de réforme; il est vrai que cette réforme ne fut pas reçue partout et que d'importants monastères comme ceux de Farfa et de Subiaco s'y opposaient. Puis nous avons la certitude que le grand Pape Grégoire VII avait pris la culture de Rome très à cœur. Il avait ordonné que les églises eussent de nouveau des écoles pour les religieux; il refusait de nommer des évêques illetrés et les obligea même à veiller à ce que la littérature fut enseignée par l'église[1]. Enfin comme nous allons le voir la vie artistique fut trop intense, et le nombre des fresques exécutées à Rome trop considérable pour qu'on puisse croire que la civilisation y fit complètement défaut.

D'œuvres d'architecture du 11e siècle nous ne connaissons que fort peu, à part quelques fortifications et autres constructions civiles. Ce fut cependant dans la deuxième moitié du 11e siècle qu'on vit se dresser les premiers campaniles romains. Celui de Subiaco date de 1052, vers 1090 fut construit celui de Sta. Maria ad Piniam, dix années plus tôt celui de Ste. Praxède ainsi que le cloître de cette même église. De Jean XIX (1024—32) nous lisons qu'il fit exécuter quelques travaux d'architecture[2], mais à ce qu'il semble il se limita à des œuvres de moindre importance, comme des restaurations ou des additions d'autels. En 1070, c'est-à-dire pendant le pontificat de Nicolas II, les portes de bronze destinées à la basilique de St. Paul-hors-les-murs furent exécutées à Constantinople par deux Grecs.

Sans doute les incendies ravagèrent bien plus d'édifices qu'on n'en construisit, puisqu'en dehors de celui qui détruisit tout ce qui se trouvait entre le Latran et le Colisée, un chroniqueur nous parle du feu qui en 993 avait détruit «presque la ville entière», ce qui, tout en tenant compte de l'exagération habituelle, veut toujours dire une partie considérable. Au temps d'Alexandre II (1061—73) la partie de la ville située entre le quartier «Parrione» et «St. Félix in Pinces» brûlait. Un poème de Hildebert de Tours qui voyait Rome en 1106, nous prouve que la ville contenait un nombre très considérable de ruines au début du 12e siècle[3].

Nous constatons que les peintres romains du 11e siècle se dédiaient particulièrement à l'ornementation d'absides selon l'ancien programme

[1] Mann, op. cit. VII, p. 212.
[2] Mann, op. cit. Popes, VI, p. 238.
[3] Gregorovius, op. cit. IV, p. 235.

des mosaïques qu'ils imitaient d'ailleurs et à la production de cycles narratifs.

Un exemple caractéristique du premier groupe nous montre des fresques dans l'église de St. Sébastien au Palatin ou San Bastianello[1], où il ne reste qu'une partie très réduite d'une décoration fort étendu; puisqu'on n'y voit plus que les peintures de l'abside[2]. En haut sous une bordure ornementale on trouve au centre le Sauveur indiquant d'une main le phœnix — symbole de la résurrection — et tenant un rouleau. Au-dessus de lui apparaît la main de l'Eternel, tandis que quatre saints se tiennent à ses côtés. Ce sont à gauche les Sts. Sébastien et Laurent, à droite Sts. Zoticus et Etienne. Ce dernier et son pendant St. Laurent sont vêtus de robes sacerdotales; les vêtements des deux autres montrent un joli dessin en cercles. Une plante se trouve à chaque extrémité. Dans la bande suivante nous retrouvons les treize agneaux mystiques dont douze viennent des deux cités célestes, puis suit une rangée de sept figures, au centre la Madone, la tête ceinte d'un lourd diadème, lève les mains devant elle montrant les paumes; de chaque côté se trouve un archange tenant un globe et posant l'autre main sur un long sceptre, puis deux saintes portant chacune une couronne sur la tête et une autre dans une main couverte (fig. 59). En-dessous d'un méandre qui forme la bordure inférieure on voit un très joli décor de cercles encadrant des oiseaux et des fleurs. Au centre de cette partie de l'abside une addition postérieure nous montre dans un cadre oblong et rectangulaire trois mi-figures. Ce sont St. Benoît vêtu de la robe de moine entre St. Pierre et St. Sébastien. Sur l'arc subsistent de chaque côté les vestiges de six vieillards offrant leurs couronnes et plus bas on voit de chaque côté cinq vieillards portant des saints sur leurs épaules. A gauche un certain Pierre offre à St. Sébastien le modèle de l'église. A droite St. Zoticus touche deux têtes d'agneaux que deux femmes, dont l'une s'appelle selon l'inscription Joanna, portent sur une couverture; de chaque côté se tiennent en outre deux martyrs avec leurs couronnes.

Cette dernière partie de la décoration aurait été incompréhensible sans des aquarelles du 17[e] siècle qu'on trouve à la Bibliothèque du Vatican (Barberini 9071) dont des copies se trouvent dans l'église même.

[1] Anciennement Sta. Maria in Pallara.

[2] De Rossi, Bollet. di Archeol. crist. 1869, p. 7; P. A. Ucelli, La chiesa di S. Sebastiano, martire sul colle Palatino e Urbano VII etc. Roma 1876. E. Stevenson, Il cimitero di S. Zotico, Modena 1876, p. 76. Dobbert, S. S. al Palatino, Repert. f. Kunstwissensch. 1890, 1892, 1893. P. Fedele, Una chiesa del Palatino, Archiv. delle R. Soc. Rom. di Stor. Pat. XXVI, 1903, p. 349. Bertaux, L'art dans l'Italie Mérid., p. 187. Venturi, Storia dell' Arte Italiana III, p. 861.

C'est par elles aussi que nous connaissions les autres fresques qui ornaient l'église et qui ont complètement disparu. Ce sont d'abord un cycle très étendu de la vie du Seigneur, puis des représentations des légendes de Sts. Sébastien, Anantius, Irène et Zoticus que nous ne décrirons[1] pas. Le même codex reproduit encore des fragments d'autres fresques mais en omettant d'indiquer où celles-ci se trouvaient. C'est le début de la Genèse qui y est illustré; on y voit deux fois l'Eternel assis sur le globe, puis il y avait des saints, une partie d'une crucifixion et la Madone entre St. Pierre et St. Paul près duquel s'agenouille le donateur. A Mgr. Wilpert il semble possible que ces peintures se soient trouvées également à l'église de St. Sébastien[2].

Après que De Rossi et Dobbert eurent attribué ces peintures au 8e siècle, Fedele, puis Venturi et Mgr. Wilpert les ont placées à la fin du 10e. D'accord avec M. Bertaux je les crois d'une date encore plus tardive. Bien que fort rudes d'exécution les peintures de l'abside ne montrent pas les caractéristiques des œuvres de la décadence du 9e et 10e siècle. Les formes et les proportions sont différentes, l'expression et les mouvements des figures de la conque sont plus animés. Puis il ne faut pas perdre de vue que l'église se trouve en dehors de la ville et nous avons eu déjà l'occasion de remarquer que malgré la proximité de la cité, les peintures exécutées en dehors de Rome avaient toujours un aspect un peu provincial, c'est-à-dire qu'elle paraissaient en comparaison avec les fresques de la ville même, plus anciennes qu'elles ne sont. De plus elles appartiennent à un groupe dont nous trouverons encore d'autres exemples tous appartenant au 11e siècle, tandis que du siècle précédent aucune faisant part de cette catégorie ne semble avoir été exécutée. C'est un plan d'ornementation qui provient des anciennes mosaïques que ces fresques remplacent tant comme dessin que comme coloris. Puisque les modèles primitifs s'en trouvaient à Rome il nous semble certain que la reprise au 11e siècle s'opérait entièrement dans, et autour de la ville même et que nous n'avons aucun besoin des bénédictins de Montecassino pour nous l'expliquer[3]. Aussi suis-je convaincu que la presque totalité de

[1] Les sujets du cycle cristologique que ces aquarelles nous font connaître sont: la Nativité, le Message au Pasteur, l'Adoration des Mages, le Départ des Mages (ou leur retour?), Pilate se lavant les mains, la Flagellation, la Cène, le Lavement des pieds, St. Lazare, l'Entrée à Jérusalem, la Prière au Mont d'Oliviers, Jésus mené devant un de ses juges, St. Pierre le renie, Jésus devant un autre juge, Judas rendant l'argent, le Calvaire ou le soufflet.

[2] Wilpert, p. 597.

[3] M. Bertaux p. 302 dans son désir de découvrir des influences de l'Italie méridionale voit des qualités de finesse dans ces dessins qui vraiment ne s'y trouvent point.

ces peintures existait déjà quand en 1065 le Pape Alexandre II donnait cette église à Désidérius, abbé du célèbre monastère bénédictin. C'est sans doute à l'occasion de ce changement de mains que fut exécutée la fresque de St. Benoît entre St. Pierre et St. Sébastien qui montre d'ailleurs un style tout différent des autres.

Trois autres œuvres picturales, celles-ci bien plus éloignées de Rome forment avec les fresques de l'église de St. Sébastien un certain groupe qu'on pourrait désigner comme celui de l'imitation des mosaïques. Ce sont les fresques de S. Silvestro à Tivoli, de S. Abbondio à Regnano Flaminio et de S. Elia à Nepi. Comme nous verrons il faut en ajouter peut-être une quatrième, l'abside de S. Saba à Rome.

Si nous voulons suivre l'ordre chronologique il me semble que nous devons commencer avec les fresques de Nepi[1] (figs. 56—57); il paraît probable que la composition existante dans la petite église du Palatin était d'ailleurs à peu près identique à celle-ci, au moins ce qui en reste reproduit de la partie correspondante dans la basilique de St. Elie. On y trouve également au centre le Sauveur indiquant d'une main l'arbre, tenant un rouleau de l'autre. Quatre fleuves coulent de dessous de ses pieds ; à ses côtés se tiennent St. Pierre et St. Paul suivis de Moïse et d'Elie vêtus en militaires, les arbres séparent ces dernières personnes des deux apôtres. En dessous une très jolie bordure ornementale contient au centre l'Agneau Pascal seulement dont le sang coule dans un calice ; dans une rangée inférieure sont représentés les douze autres agneaux formant quatre groupes. Plus bas la Vierge-Reine, assise sur un trône, tient l'Enfant sur ses genoux ; de chaque côté ici se trouve un archange tenant un long sceptre et un globe ; un petit adorateur fait un geste de supplication vers la Vierge. Après les archanges viennent quatre saintes martyres ; la tête ornée d'un diadème portant leur couronne emblématique. Leurs vêtements montrent de jolis motifs à cercles semblables à ceux que nous avons vus chez quelques figures à l'église de St. Sébastien ; les noms des saintes Lucie et Catherine restent visibles.

La composition de la conque continue sur les parois. En haut ce sont les douze apôtres, puis les vingt-quatre vieillards qui, dans une attitude absolument identique portent sur la main droite couverte un calice ; sur les murs latéraux on voit d'abord des saints et des prophètes tenant des inscriptions, chacune de ces figures est séparée de l'autre par un arbre. Puis des deux côtés suivent quatre séries de tableaux. Ceux à

[1] Stevenson dans Mostra della città di Roma alla esposizione di Torino nell anno 1884 p. 222. M. G. Zimmermann, Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter, Leipzig 1899, p. 57. Bertaux, L'Art dans l'Italie méridionale, p. 301.

gauche ont presqu'entièrement disparu mais à droite on reconnait plusieurs scènes de l'Apocalypse. On y voit St. Jean se prosternant devant le Christ radieux, des anges et des hommes nus sonnant de la trompette, des anges volant au-dessus des eaux ; quatre cavaliers, St. Michel et ses guerriers célestes combattant le dragon. Puis d'autres scènes semblent plutôt avoir trait à quelque légende.

Des dessins décoratifs fort jolis forment les bordures qui séparent tous ces tableaux dans les deux sens. Ce sont des motifs géométriques, ou bien des séries de médaillons contenant des vases, des poissons et des oiseaux. Les figures mêmes n'ont d'ailleurs de la valeur que comme décoration. Le coloris et assez dur, le jaune d'ocre et un rouge foncé y ont une part prédominante, mais le dessin a une finesse de lignes tout à fait remarquable, il ne faut pas faire à l'artiste le reproche du schématisme puisqu'il le pratique avec conviction. Les plis lui offrent l'occasion de nous montrer toute une théorie de triangles allongés, il traduit les genoux par de petits cercles, les joues naturellement de même. Jamais une seule ligne ne lui suffit, toujours il lui en faut des séries partant d'un point en s'élargissant, ou bien toutes parallèles. L'effet décoratif est ici plus heureux qu'à l'église de St. Sébastien ; dans les deux séries de peintures nous constatons le même goût pour les gros bijoux.

Un intérêt spécial que présentent ces peintures, c'est que les noms de leurs auteurs ont été préservés dans une signature ; ce sont Jean et Etienne de Rome avec leur neveu Nicola.

Après ces œuvres qui paraissent de la première moitié du 11e siècle, vient la décoration de l'abside de SS. Abbondio et Abbondangio à Regnano Flamino[1], où nous retrouvons des éléments de la mosaïque des Sts. Côme et Damien. Au haut de la conque l'Agneau Pascal dans un médaillon se trouve placé entre les symboles des Evangélistes et les sept chandeliers. Sous l'Agneau un autre cercle contient une image terrible du Christ-Pentocrator bénissant, la tête entourée du nimbe orné de bijoux. De ses côtés se tiennent deux Séraphins avec de longues ailes suivis de groupe d'anges monotones quant à l'attitude mais non sans grâce. Plus bas se trouvent les vingt-quatre vieillards, tous identiques, étendant leurs mains couvertes comme sur l'arc de Ste. Praxède.

Comme coloris cette peinture ressemble à celle de Nepi seulement elle ne présente pas la même prédominance du jaune, mais on voit à côté de cette couleur des rouges, des bleus et des verts assez criards. En outre la technique du dessin est assez schématique mais sans que le

[1] D. Tumiati, La chiesa di SS. Abbondio et Abbondanzio in Regnano Flamino presso Roma, L'Arte 1890, p. 12.

peintre ait su en faire une qualité comme le fit l'artiste de St. Elie. L'esprit décoratif est le même dans les deux œuvres.

Les peintures de l'abside et de l'arc de St. Sylvestre à Tivoli n'ont que tout recemment été libérées de la chaux qui les couvrait en grande partie [1].

Autour de la conque on voit en haut un médaillon contenant la mi-figure du Christ flanquée de sept chandeliers, et les vingt-quatre vieillards tendant leurs calices. Plus haut se trouvent les quatre symboles des Evangélistes. Dans les figures qu'on voit des deux côtés plus bas je crois reconnaître des anges, sans doute les premiers de deux longues séries, mais la largeur de l'église a été tellement réduite que presque rien ne reste à côté de l'abside.

Dans la conque on retrouve le Sauveur dans la même attitude — la main levée, sur un fond de petits nuages, sous ses pieds on lit la parole Jordanis, à ses côtés se trouvent St. Pierre, à qui le Seigneur tend le rouleau de la loi, et St. Paul tenant une inscription. Une jolie frise décorative encadre ces figures et les sépare en bas de la rangée d'Agneaux traditionnelle venant des cités célestes. Puis la Madone se voit assise sur un large trône tenant de côté l'Enfant bénissant ; sur la même bande se tiennent quatorze saints, chacun avec une longue inscription à la main. Un dessin à fleur sépare ces figures de quatre scènes de la légende de St. Sylvestre, qui se trouvent au-dessous, et représentant Constantin refusant de se baigner dans du sang d'enfants ce qui lui aurait procuré la guérison de la lèpre, le baptême de Constantin, St. Sylvestre domptant le taureau furieux, et le saint scellant la gueule du dragon. En bas il y avait probablement un dessin imitant la draperie, couvert maintenant par des fresques votives du 15e siècle.

Le décor de l'église de Tivoli (figs. 59 et 61) appartient au même groupe que les peintures qui ornent St. Sébastien sur le Palatin et St. Elie à Nepi, pourtant il parait probable que celui-ci fut exécuté notablement plus tard, probablement vers la fin du 11e siècle si non au début du 12e [1]. Les proportions, les têtes grandes, les yeux énormes, les plis larges ne correspondent pas exactement avec ce que nous trouvions dans les autres églises, où les plis sont minces et rapprochés ; ils nous rappellent pourtant fortement ceux des fresques de Nepi. Puis le coloris,

[1] Stevenson, op. cit., p. 224. Conferenze de 30 Nov. 1879, Bollet. di Arc. crist. 1881, p. 102. Bertaux, op. cit., p. 187. A. Rossi, Tivoli, Bergamo 1909, p. 114. F. Hermanin, La leggenda de Constant. nella Chiesa di S. Silverstro a Tivoli. Nuov. Boll. di Arch. crist. 1913, p. 181. O. Cocconari, Un insegne monum. del sec. XII. Boll. d. Stor. arch. di Tivoli 1919, p. 58. V. Pacifici, La chiesa di S. S. a T. Arte Cristiana 1921.

à peu de variantes près, présente les mêmes fortes nuances qui avaient évidemment pour but l'imitation de l'effet de la mosaïque.

Ces œuvres rendent très probable la supposition qu'une autre appartient au même groupe et à la même époque, mais celle-ci est tellement repeinte qu'on cherche en vain le style primitif sous les couleurs plus récentes. Cette peinture orne l'abside de l'église de S. Saba ; encore n'y a-t-il qu'une partie qui ait conservé la composition originale, le bas est couvert des fresques du 14e siècle. La conque nous montre le Sauveur entre St. André avec sa croix caractéristique, et Sabas, le saint moine grec à qui l'église fut dédiée ; plus bas nous trouvons les treize agneaux et enfin la Vierge aux côtés de laquelle les apôtres. La disposition ressemble donc assez à celle que nous venons de voir à Tivoli et il ne me parait guère impossible que le style des deux œuvres offrait également des points de contact, au moins les draperies de la figure du Sauveur nous le fait croire.

Toute l'église actuelle daterait selon M. Marucchi [1] d'après la devastation de 1084 à laquelle une inscription qui se trouve dans l'église même fait allusion [2] ; elle aurait été reconstruite à la fin dn 12e siècle par les moines de Cluny et la fresque aurait été exécutée à ce moment. Il me semble, par contre, qu'elle trouve sa place trop bien préparée parmi les compositions monumentales du 11e siècle pour que je puisse me ranger à son avis, mais, encore une fois, l'état actuel de la fresque ne permet pas d'arriver à une certitude.

Une série, assez étendue, de peintures ornait une chapelle se trouvant derrière l'abside de Ste. Pudentienne dont on découvre d'ailleurs encore des restes importants [3]. Au fond est représentée la Vierge tenant l'Enfant, de chaque côté se tient un saint, probablement Ste. Pudentienne et Ste. Praxède, offrant leurs couronnes (fig. 67). Puis on y voit les Sts. Valérien, Tiburce, Urbain et Pudentienne tandis qu'un ange met la couronne sur la tête du premier de ceux-ci. Des deux côtés de la porte on trouve des scènes de la vie de Ste. Pudentienne, dans lesquelles figure St. Paul ; à gauche on distingue des architectures assez intéressantes, à droite c'est le baptême de deux personnages ; les tableaux sur la rangée inférieure sont trop fragmentaires pour qu'on puisse les déchiffrer. Sur une autre paroi on voit les figures des saints Paul, Pierre et Pudentienne dont les noms restent lisibles. Enfin dans la voûte l'Agneau Pascal dans un médaillon est entouré des symboles des Evangélistes et de riches ornements.

[1] Marucchi, Basiliques et églises de Rome, Rome 1902, p. 178.

[2] H. S. Cannizaro, L'oratorio primitivo di S. Saba. Atti del congresso intern. di Scien. Stor. Roma 1905, VII, p. 187. Morey, op. cit., p. 40.

[3] Wilpert, pls. 234—36.

Ces peintures n'appartiennent pas exactement au groupe des imitations de la mosaïque que je viens de décrire, mais montrent dans les formes quelques ressemblances avec celles, probablement de la période de Grégroire VII que nous trouverons dans l'église inférieure de St. Clément ; la draperie consiste en ces plis fins et très rapprochés l'un de l'autre, qui rappellent quelque peu les fresques de Nepi, mais l'ensemble est bien moins conventionnel.

Comme je le disais, d'autres œuvres exécutées à Rome pendant le 11e siècle appartiennent par leur esprit à un groupe tout à fait différent; comme nous le verrons elles sont assez nombreuses.

La série de peintures, la plus étendue qui nous reste du 11e siècle, est celle de St. Urbano alla Caffarella un peu en dehors de la porte de St. Sébastien (fig. 63). Ces fresques sont datées puisque dans la Crucifixion, qui est tellement repeinte que Kraus la croyait entièrement du 14e siècle, nous lisons la date 1011 et le nom du donateur de la manière suivante:

+ Bonizzo Frt.
A XPJ MXI[1].

Des restaurations ont aussi défiguré ça et là les autres scènes qui de plus sont pour la plupart assez déteriorées, mais une série d'aquarelles du 17e siècle à la Bibliothèque du Vatican nous les montre mieux conservées (Barberini 4402)[2]. Les scènes principales sont cette Crucifixion qui se trouve au-dessus de la porte d'entrée, et sur la paroi opposée le Sauveur assis sur un trône ayant à ces côtés deux anges, St. Pierre et St. Paul. Entre ces deux tableaux se suivent en deux rangées trente-deux scènes illustrant en grande partie la vie du Sauveur, mais peignant aussi l'histoire et plus spécialement les martyres de St. Urbain, titulaire de l'église. Ste. Cécile, et St. Laurent que nous ne pourrons toutes énumérer ici[3].

Les fresques de St. Urbano alla Caffarella ne sont pas d'une exécution fine, les formes ne sont pas gracieuses, les contours d'une lar-

[1] Le nom Bonizone se trouve dans une inscription funéraire de 1022 dans le vestibule de St. Laurent-hors-les-murs dont celui-ci fut abbé, puis il y eut un évêque de Toscane de ce nom mort en 1043 v. d'Agincourt, op. cit. VI, p. 327.

[2] v. aussi d'Agincourt, op. cit., pl. XCIV—V et vol. VI, p. 326.

[3] Les scènes de l'histoire du Christ sont: l'Annonciation, la Nativité, le Message aux Bergers, le Voyage des Mages, l'Adoration des Mages, l'Ange avertit St. Joseph, la Fuite en Epypte, le Massacre de Bethlehem, la Résurrection de Lazare, l'Entrée à Jérusalem, la Cène, le Lavement des pieds, la Flagellation avec Pilate se lavant les mains, le Calvaire, la Crucifixion, grande comme quatre autres scènes, la Mise au Tombeau, les deux saintes Femmes auprès du Tombeau vide, la Descente aux Limbes, Noli me tangere.

geur exagérée et les plis montrent du conventionalisme maladroitement rendu. Les formes sont allongées ce qui frappe surtout chez les nombreuses figures qui n'ont les jambes couvertes que jusqu'aux genoux. L'intérêt de ces figures consiste dans la grande vivacité et la liberté des gestes. Elle est assez différente de ce que nous avons trouvé dans les peintures du 9e siècle à St. Clément, puisqu'ici il n'y a rien de convulsif et que le geste de la main ne fait pas l'élément principal de la composition; il y joue un rôle important mais il est mieux harmonisé avec les autres mouvements. Puis l'artiste a très bien su varier les expressions. Comparez par exemple les différentes impressions que le peintre a su rendre de la Nativité où les personnages semblent saisis par la solennité du mystère et où personne ne bouge, à la joie des Bergers auxquels l'ange annonce la Naissance du Sauveur. Tant à l'Entrée à Jérusalem qu'à la Résurrection de Lazare nous voyons que l'artiste malgré la rudesse de sa technique a réussi à représenter le Christ d'une façon digne et pleine de majesté. De nouveau nous nous trouvons devant une série de peintures populaires narratives, somme toute il n'y a que certaines différences d'une importance relative qui séparent cette série de celles du milieu du 9e siècle et, comme nous l'avons vu, l'importance préponderante donnée alors au geste semblait provenir encore d'une influence carolingienne qu'on rencontrait alors à Rome.

Aussi anciennes que les fresques à S. Urbano alla Caffarella et se ressentant d'avantage de la décadence qui vient de finir, sont celles découvertes dans les fouilles faites au Sancta Sanctorum[1]. Un des piliers à gauche est peint de trois côtés. Sur une des surfaces on ne voit que des décorations mais une autre nous fait voir par contre une scène assez importante: deux jeunes clercs se tiennent près d'un cercueil dans lequel repose un vieillard. Cette image représente à ce qu'il semble l'enterrement de St. Jean l'Evangéliste. Cette interprétation est rendue probable par les points blancs qu'on voit sur sa tombe où selon les actes apocryphes de St. Jean s'était amassée la manne et Jean Diacre raconte qu'un vase contenant cette manne fut conservé au Latran.

Dans le même réduit le haut d'un pilier est orné d'un lion, représenté entre des motifs circulaires et des arbustes, qui semble dévorer un cheval minuscule. Dans le réduit suivant un pilier montre d'un côté deux figures de Papes nimbés dont les visages sont effacés. La figure à droite est selon l'inscription le Pape St. Etienne dont on conservait ici des re-

[1] G. Maragnoni, Istoria dell' antichissimo oratorio etc. comunemente appelato Sta Sanctorum etc. Roma 1747. Rohault de Fleury, Le Latran au Moyen-âge. Paris 1877, p. 378. P. L. Lauer, Les fouilles du Sancta Sanctorum au Latran, Mélanges d'Archéol. et d'Hist. 1900, p. 260. Wilpert, pl. 237.

liques; il porte une tiare de forme conique et un pallium dont la partie haute monte des deux côtés ce qui donne à l'ensemble une forme de Y[1]. L'autre semble tenir un petit réceptacle cylindrique; cette figure aussi montre de vagues traces du pallium et de la tiare mais d'une forme différente, peut-être s'agit-il ici d'additions postérieures datant peut-être du 13e siècle, faites au moment où Nicolas III fit restaurer l'oratoire. En ce cas cette figure était à l'origine celle d'un prêtre.

Sur l'autre côté du même pilier se trouve entre quelques ornements une autre figure de pape, incomplète par le bas, nu-tête mais portant un pallium de forme identique à celui de St. Etienne. Sur un pilier au fond de cette même division on trouve la mi-figure du Sauveur bénissant qui au 18e siècle était encore visible jusqu'aux pieds. Celle-ci semble une image majestueuse et non sans finesse. Dans le réduit qui se trouve de l'autre côté du pilier où l'on voit les deux papes, un pilier au fond montre les figures de deux saintes martyres, ornées de diadèmes et portant leurs couronnes; la partie inférieure de ces figures manque.

Toutes ces peintures sont à peu près de la même époque, sinon de la même main. M. Lauer les a comparées avec les fresques que nous trouverons à St. Clément et qui datent, comme nous verrons, de la fin du 11e siècle. C'est me semble-t-il les placer trop tard. Les fresques du Sancta Sanctorum ne montrent pas cette finesse de dessin ni le vrai sens artistique que possédait le peintre qui fit la seconde série dans l'église souterraiue de St. Clément. S'il rend assez bien l'expression de la vie et du mouvement, il est pourtant vrai que ses formes se trouvent encore assez près des œuvres de la décadence avancée du 10e siècle. On y rencontre parfois la dureté de lignes, la forme arrondie du visage et le contour du menton large à faire croire que l'artiste ait voulu représenter une barbe. Par contre les formes sont bien moins grossières et assez gracieuses pour qu'on ne doive plus ranger ces fresques avec les œuvres qui formaient le sujet du chapitre précédent.

Une autre peinture qui me semble dater également du début du 11e siècle, se trouve dans le cloître de St. Paul-hors-les-murs, elle représente la Cène. Le Sauveur, sur un siège orné, est assis à la tète d'une table oblongue, St. Jean appuie sa tête sur la poitrine du Christ qui semble étendre les mains vers une figure jadis debout devant la table, sans doute Judas, maintenant disparue. Derrière la table on distingue à côté de St. Jean neuf apôtres dont on ne voit que le buste et la moitié des têtes. Je trouve le dessin trop rudimentaire, les contours trop larges

[1] J'ai déjà fait remarquer p. 113 que cette forme du pallium est la plus ancienne, on la rencontre pourtant jusqu'à la fin du 13e siècle.

et l'ensemble encore trop près de la décadence pour pouvoir me ranger à l'opinion de Mgr. Wilpert qui date cette œuvre du pontificat de Grégoire le Grand (1073—85)[1].

Une fresque à St. Jean de Latran représente sur un fond d'architecture St. Pierre sur un trône, devant lequel se tiennent Ananias et Saphira, plus à droite deux figures semblent en déposer une troisième dans un sarcophage. Une jolie bordure dont il ne reste qu'un petit débris à droite encadrait cette fresque.

Bien que faisant partie de la même école que les peintures précédentes, le peintre à qui nous devons cette décoration se sépare de ses prédécesseurs par des formes différentes; elles sont élancées, pour ne pas dire élégantes. L'exécution est également plus raffinée, ainsi les contours ne sont pas réduits à un seul trait mais à une gradation savante, ce qui produit un effet de relief assez délicatement observé. Le coloris est chaud et foncé, s'approchant de celui des œuvres byzantines.

Du même style que cette fresque, mais non sans différence, est un fragment d'une série très étendue qui ornait le portique de l'église de Ste. Cécile en Trastevere. Cette peinture détachée se trouve maintenant dans une chapelle à droite de l'abside de la même église[2]. Des aquarelles exécutées en 1630 et conservées à la bibliothèque du Vatican (Barberini 4402 fol. 21 etc.) nous font connaître l'aspect original de la décoration qui fut assez étendue. En dehors d'une rangée de saints elle consistait en quatre scènes de martyre parmi lesquelles celles des Sts. Etienne et Laurent, puis neuf tableaux de la légende de Ste. Cécile où l'on voit entre autres la conversion de Valérien, son martyre, son apparition au Pape Pascal I — encore existante — et enfin un fragment de la Vierge avec l'Enfant et trois martyrs portant leur couronne. La datation proposée par le copiste du 17[e] siècle est celle du pontificat de Pascal I (817—24) mais le style du morceau restant en démontre l'impossibilité.

La peinture représente sur un fond architectural d'une part le Pontife qui dort assis, la tête appuyée sur la main, devant lui la sainte se trouve debout gesticulant. Puis à gauche le Pape suivi de trois personnes semble retrouver la sainte dans son cercueil.

La fresque n'est pas sans mérites, nous y constatons surtout dans

[1] Wilpert, pls. 232—33.

[2] A. Bosio, Historia passionis b, Caeciliae virginis, etc. atque Paschalis pp. I epistola de eorundum Ss. corporum inventione et in urbem translatione. Romae 1600. V. Bianchi Cagleisi, S. Cecilia e la sua basilica nel Trastevere, Roma 1902. v. d'Agincourt, pl. 84 et vol. VI, p. 315 qui reproduit les quatorze scènes. Wilpert, p. 238.

le dessin des plis des ressemblances assez frappantes avec les peintures stylisées de Nepi. Les visages sont assez laids et nous retrouvons là des traits qui rappellent les images décadentes du siècle précédent, comme l'ombre autour du menton faisant l'impression d'une barbe, mais il y a plus de vivacité dans les gestes et les mouvements tandis que les formes sont en même temps plus allongées et mieux modelées.

C'est vers la fin du pontificat de Grégoire le Grand (1073—85) que fut probablement exécutée la deuxième série de peintures dans l'église inférieure de St. Clément, représentant les légendes de St. Clément et de St. Alessius (figs. 63—66)[1]. On en trouve la première dans le narthex de l'église où trois tableaux sont placés l'un au-dessus de l'autre. Du plus haut il ne reste que des débris, mais une inscription nous explique le sujet. Ce sont les anges qui préparent un oratoire avec le tombeau de St. Clément, au milieu des vagues, dans la mer Noire, à l'endroit où des païens l'avaient noyé, attaché à un ancre. Une fois par an les ondes se retirent et alors l'occasion se présente pour faire un pèlerinage à l'endroit où le saint est enseveli. Or il arriva qu'une femme qui s'était rendue à cette chapelle y avait oublié son enfant, cependant le saint veilla sur lui et quand la mère revint l'année suivante elle l'y retrouvait vivant. C'est cet épisode là que la seconde fresque nous met sous les yeux. On voit un édicule dont les rideaux écartés laissent voir un autel sur lequel sont deux chandeliers et des lampes suspendues. Devant l'autel on voit d'abord la mère inclinée saisissant l'enfant, puis debout elle le tient pressé contre elle. De gauche s'approche une longue procession à la tête de laquelle marche l'évêque, elle semble venir d'une ville visible au fond. En haut et à droite l'oratoire est entouré d'eau dans laquelle nagent des poissons; l'artiste a essayé d'exprimer ainsi que la chapelle en était entourée, il n'a pas omis l'ancre qui avait entraîné le saint au fond de la mer. Une bordure ornementale dans laquelle des oiseaux sont perchés, sépare ce tableau de celui du bas où le donateur s'est fait représenter avec sa famille. Au centre on voit d'abord un grand médaillon contenant une figure de saint barbu, sans doute St. Clément. Plus bas ce sont à gauche les figures de Beno de Rapiza tenant un cierge, suivi d'un enfant conduit par une femme et à droite son fils «puerulus Clemens» et sa femme «Donna Maria»[1]. Le même donateur fit exécuter une autre fresque ayant trait à la légende du même saint; elle se trouve sur la façade d'un large

[1] Comme l'église de St. Clément était délaissée en 1084 la peinture doit avoir été exécutée avant. Pour la littérature v. celle indiquée pour les fresques plus anciennes au même endroit.

[1] L'essor de la famille de Rapiza semble s'être produit durant le 11[e] siècle.

pilier vers le bout de la paroi gauche de la nef. De nouveau nous trouvons trois peintures l'une au-dessus de l'autre. De la plus haute il ne reste que la partie inférieure; pourtant ce fragment et les noms inscrits nous montrent que le tableau représentait St. Clément assis sur un trône placé sur une petite estrade, St. Pierre semble l'y installer. Puis il y a sept autres figures, sous deux desquelles on lit les noms de St. Lin et St. Clet. La peinture en-dessous nous fait voir un épisode de la vie du saint Pape. Devant un fond d'architecture où pendent des lampes, on le voit en train de dire la messe. A gauche se trouve le donateur dont le nom est inscrit et sa femme Maria représentés en petit; derrière eux se tiennent des clercs. A droite se développe le récit.

On y voit Théodora convertie par St. Clément et son mari Lisinius qui était venu pour s'opposer au service religieux mais qui fut miraculeusement frappé de cécité ainsi que les esclaves qui tâchent de l'emmener. En-dessous de la frise décorative est représenté comment quatre esclaves que Lisinius avait chargés de s'emparer de St. Clément, sont également rendus aveugles et entraînent un pilier au lieu du Pape. Autour d'eux l'artiste a inscrit les vulgaires invectives et les encouragements à la besogne qu'ils se crient l'un à l'autre.

L'autre côté du même pilier montre en trois compartiments un fragment d'un saint Antoine en vêtement sacerdotal. Le prophète Daniel en vêtement romain antique les mains levées comme un orant, aux pieds duquel sautent deux lions, et plus bas cinq lions en attitudes différentes.

Pour trouver la dernière scène de la légende de St. Clément, il faut retourner dans le narthex où elle fait pendant aux autres. C'est la translation du corps du saint. A droite le Pape Adrien II se trouve derrière l'autel d'une petite église qui, comme dans toutes ces peintures, forme le fond des tableaux. A la tête de la procession marchent de jeunes clercs, quatre autres portent la bière, deux agitent des encensoirs, puis suit un groupe très nombreux mené par le même Pape, accompagné de deux figures. Bien qu'il n'y en ait qu'une seule qui porte le nimbe, il semble probable que ce soient St. Cyrille et St. Méthode qui en 867 avaient porté les reliques de St. Clément à Rome. En dehors des personnes de la première rangée, on ne voit que le haut des têtes. Le bas du mur, également orné d'un dessin décoratif est séparé de cette scène par une bordure qui contient également le nom de la donatrice, qui fut Marie «la bouchère» (Maria Macelaria).

Sur un pilier au bout de la première moitié de la paroi gauche de la nef se trouvent des fresques faisant pendant à celles de la messe de St. Clément et de l'histoire de Lisinius. Ici la partie supérieure est oc-

cupée par une figure du Sauveur entre les archanges Gabriel et Michel et les Sts. Clément et Nicolas. Ces figures, qui sont malheureusement privées de la partie supérieure, sont richement ornées de bijoux; le trône du Sauveur en est aussi couvert. Plus bas nous voyons l'histoire de St. Alessius dont les différents épisodes sont réunis en un seul tableau. D'abord il est représenté comme un pauvre pèlerin demandant l'hospitalité à son père à cheval qui ignore qu'il parle à son fils, mais lui indique sa maison. Ce n'est que sur son lit de mort que son père et sa femme le reconnaissent, le Pape, qui vient après que le saint pèlerin a déjà trépassé, prend de ses mains un rouleau contenant le récit de sa vie. La partie inférieure du pilier montre un très beau dessin décoratif, d'abord un méandre de feuilles puis des oiseaux encadrés dans un motif géométrique.

D'un côté de ce pilier nous trouvons un décor faisant pendant aux figures de St. Antoine et le prophète Daniel. C'est ici St. Giles, St. Blaise faisant l'extraction d'une épine de la gorge d'un enfant que leur amène une mère désespérée, et en bas un loup emportant un petit porc.

Toutes ces fresques, sans doute dues à la même main et peut-être seulement une partie de la décoration originale, possèdent des qualités qu'on ne trouve dans aucun autre produit romain du 11e siècle. Ce qui forme une différence essentielle entre ces peintures et les autres c'est le vrai sentiment artistique dans le sens moderne du mot qui animait le peintre qui a voulu faire de belles peintures, non seulement claires comme narration mais agréables à l'œil est c'est là un but auquel aucun de ses prédécesseurs n'avait encore visé. Nous avons vu que déjà l'artiste de Nepi arrivait à une certaine formule stylistique qui le semble avoir satisfait mais qui parait bien moins plaisante à nos yeux, par contre le maître que nous découvrons ici, a su employer les principes de l'art romain du 11e siècle avec une finesse de dessin et une grâce de lignes telles, que son œuvre sera jugée belle dans tous les temps. Encore devons-nous louer le sens du réalisme que nous constatons tant dans les gestes, les mouvements et les attitudes que dans l'expression des sentiments. Admirablement rendues vraiment sont l'avidité avec laquelle la mère saisit l'enfant retrouvé après l'avoir cru perdu pendant une année, et la tendresse avec laquelle elle le serre contre elle. Le tâtonnement de Lisinius et ses esclaves frappés de cécité est exprimé avec un réalisme saisissant et nous montre l'artiste comme un précurseur du vieux Breughel quand celui-ci fit son macabre tableau des aveugles. Bien rendu est aussi l'effort des hommes portant la bière du saint à sa translation, l'attitude de St. Alessius le pauvre pèlerin dont la marche trahit la fatigue, ou bien le désespoir des parents de celui-ci à son lit de mort.

D'une main un peu plus lourde est la décoration de la Grotte des Anges à Magliano Pecorareccio non loin de Nepi[1].

Ici nous trouvons en face de l'entrée une figure du Sauvour bénissant entre deux archanges en adoration. La voûte est ornée des scènes de la jeunesse du Christ. On y voit la Nativité du type traditionnel où à l'intérieur d'une grotte la Madone tient l'Enfant tandis que d'en haut des anges annoncent la nouvelle aux bergers, la Présentation au Temple (fig. 60), avec les figures des parents de Jésus, le prêtre, Siméon les mains couvertes suivi de la prophétesse Anne et l'Adoration des Mages fort endommagée mais où on reconnait pourtant la Vierge avec l'Enfant, un des adorateurs et l'ange qui l'avait servi de guide. Encore y sont figurés St. Nicolas de Bari, St. Sébastien, un jeune homme — sans doute le donateur —, dont le nom Rigetto est donné, et un peu plus loin un moine. La profusion de gros bijoux est à peu près égale à ce que nous trouvions à Népi, mais bien que du même style, l'exécution de l'œuvre est moins fine.

Une autre série de fresques, celle-ci dans l'église de St. Pierre à Toscanella, maintenant aussi appelé Toscania, à une vingtaine de kilomètres de Viterbe, pourrait également dater du pontificat de Grégoire VII. Cela est rendu probable, non seulement par des considérations de style mais aussi par un des sujets: la chûte de Simon le magicien. Or il est bien connu que le grand Pontife mena une campagne acharnée contre l'hérésie de Simon, ou «Simonie» qui consistait dans la prétention des prêtres à recevoir des récompenses temporelles pour leur bien-faits spirituels[2]. Ceci n'est qu'une supposition car il ne faut pas perdre de vue que la scène n'a rien d'extraordinaire dans un cycle racontant la légende de St. Pierre; il est vrai aussi que Léon IX (1049—54)[3] et l'empereur Henri III (1039—56)[4] s'étaient également montrés fort opposés au même mal mais il me semble que les peintures datent de plus tard.

La fresque la plus importante est l'Ascension du Sauveur que nous trouvons dans l'abside et qui est encadrée par une guirlande ornementale. Dans la conque, sur un fond de nuages triangulaires se trouve le Christ tenant un globe, entre deux grands anges qui s'avancent vers lui; plus bas de chaque côté on voit trois petits anges dont deux tiennent des inscriptions. En-dessous les douze apôtres, séparés par une peinture du 14e siècle de St. Pierre, regardent en haut vers le Sauveur. A leurs

[1] F. Herrmann, La Grotta degli Angeli à Magliano Pecorareccio. Bollet. della Soc. fillologica Romana IV, 1903, p. 45.

[2] Mann, Lives of the Popes, VI, p. 15; VII, p. 35 et 77.

[3] Idem VI, p. 40, 65, 67.

[4] Idem V, p. 273.

pieds se trouvent huit médaillons contenant des bustes de saints dont l'un a disparu. Au haut de la conque l'Agneau Pascal est représenté entre trois anges, plus bas un médaillon contient la mi-figure du Christ dont la tête manque, elle est entourée des sept chandeliers mystiques et des symboles des Evangélistes. A côté de l'abside on voit les vingt-quatre vieillards, offrant les couronnes sur les mains couvertes; contrairement à la tradition ils ne forment pas des rangées régulières mais semblent être placés sans aucun ordre. D'ailleurs toutes les figures montrent plus de liberté que nous n'en trouvons généralement dans de semblables compositions, les gestes sont presque violents; les apôtres expriment leur effroi d'une façon à peu près identique à celle que nous voyons au 9e siècle à St. Clément; les anges à côté du Sauveur font des pas énormes. L'exécution de toute l'œuvre n'est pas soignée; la technique est vigoureuse mais rude, les traits de pinceaux larges et sans finesse.

Sur la paroi de la nef, en haut, au-dessus des piliers on trouve des restes d'un cycle assez étendu de l'histoire de St. Pierre. Les tableaux se trouvaient en deux rangées dont la plus haute est réduite à des fragments incompréhensibles. De ceux placés plus bas la première semble représenter selon l'inscription St. Pierre et St. Jean convertissant les païens dans leur temple; cette scène a un fond d'architecture assez joli. Puis vient l'épisode de Simon le Magicien qui tombe de la construction d'où il tache de prendre son vol; en outre du roi, qui assiste à l'événement, assis sur un trône les jambes croisées, on voit deux figures agenouillées dont une indique des anges qui apparaissent dans le ciel. Deux autres fresques représentent sans doute le commencement des martyres de St. Pierre et St. Paul, l'une nous les montre entourés de soldals devant le roi sur son trône, l'autre les fait voir toujours sous escorte dans un édifice. Les deux absides latérales contiennent également des fresques dont le style correspond d'avantage avec celui de l'Ascension. A gauche c'était le Baptême du Seigneur dont il ne reste bien visible que deux anges, mais au-dessus on trouve l'Annonciation, où l'ange s'approche de droite de la Vierge assise sur un trône architectural et la Nativité où le berceau de l'Enfant se trouve auprès du lit de la Madone à laquelle quelques femmes portent des offrandes, détail plus commun dans la représentation de la Naissance de la Vierge. De la fresque suivante il reste trois figures debout et une inclinée; cette œuvre peut avoir été l'Adoration des Mages lesquels en ce cas auraient été suivis d'un serviteur. Dans l'abside latérale droite on voit le Sauveur bénissant et tenant un rouleau entre deux saints évêques.

Les peintures dans cette église appartiennent à deux tendances assez différentes, elles sont cependant toutes contemporaines et peut-être dues au même artiste qui, en ce cas aurait suivi une manière différente pour les peintures d'un caractère monumental et pour celles du groupe narratif. Pourtant les premières aussi sont bien plus mouvementées que ce que nous avons trouvé sur les arcs de triomphe des autres églises du 11e siècle, le coloris est cependant le même et nous le retrouvons dans les scènes en haut dans la nef. Dans les événements de la vie de St. Pierre, l'artiste n'atteint pas le niveau des fresques de St. Clément, mais pourtant ses œuvres ont de grandes qualités. Elles sont en comparaison avec la plupart des peintures contemporaines d'une assez grande finesse d'exécution; les attitudes et les mouvements ne sont point sans grâce et démontrent une fidèle observation et un sens du réalisme dramatique.

Il ne me paraît pas improbable que quelques peintures disparues ou presque indéchiffrables dont d'Agincourt a conservé le souvenir, furent des œuvres du 11e siècle. Ainsi certaines fresques de la nef de St. Paul-hors-les-murs pourraient appartenir à cette époque bien que le restant soit du 5e et du 9e siècle. D'Agincourt lui-même les attribue à un peintre grec du 11e siècle[1]. Le choix de certains sujets comme la Descente de Croix et leur iconographie rendent cette datation assez vraisemblable. Le même reproduit[2] deux saints dans l'église «dei setti Dormenti» près de la porte de St. Sébastien où il reste encore des vestiges de peintures. D'Agincourt ne suggère pas de date mais les range parmi les œuvres de la décadence; en effet elles pourraient être un mauvais produit du commencement du 11e siècle, de même qu'une fresque detachée au Musée du Latran (12—16) que je ne mentionnerai qu'en passant et représentant une martyre avec sa couronne.

Pourrait-on dater de ce siècle si prodigue ces œuvres d'art ainsi que les mosaïques qui anciennement se trouvaient dans le portique de St. Jean de Latran? Ce sont un médaillon représentant le Sauveur et huit scènes parmi lesquelles la consécration de l'église par le Pape Sylvester, le baptême de Constantin et le martyre de deux Sts. Jean. Ciampini les reproduit et semble sous l'impression que ces images appartiennent au 4e siècle[3]. Crescembeni archéologue assez averti qui les voyait encore en 1723 les jugeait «notablement plus tardives[4]». Il semble possible à

[1] d'Agincourt VI, p. 330 et pl. 96.
[2] Idem VI, p. 356 et pl. 105.
[3] Ciampini, Vet. monum. III, p. 10 et pl. 2.
[4] A, Baldeschi (et G. M. Cresimbeni) Stato della Ss. Chiesa Papale Lateranense nell' anno 1723. Roma 1723, p. 53.

Armelini que ces mosaïques datent du temps d'Alexandre III (1159—81) qui fit faire des restaurarions à la basilique[1].

Baumstarck croit qu'un Pape faiblement visible vêtu de rouge, un évêque bénissant et une Madone avec l'Enfant à la Cathédrale de Sutri pourraient dater du début du 11e siècle[2].

Le lecteur aura compris à la description des œuvres romaines du 11e siècle qu'elle diffèrent considérablement de la peinture locale et en partie décadente des deux siècles précédents. Comme la naissance de cette nouvelle école semble contemporaine ou de peu postérieure à des rapports très étroits avec l'Allemagne dont les empereurs séjournèrent dans la deuxième moitié du 10e siècle pendant assez longtemps à Rome et d'où vinrent dans la même période et au 11e siècle plusieurs Papes, il n'est que trop naturel d'y chercher les éléments constructifs des nouvelles tendances qui se font jour dans la Ville Eternelle.

Ces recherches ne peuvent que nous mener à la constatation que la culture artistique de l'Allemagne était certes en mesure à donner des leçons à des peintres plus fort que Rome n'en avait à ce moment. L'art carolingien s'y était épanoui en une école artistique qui prit son nom de ces mêmes Othons dont nous avons constaté les visites fréquentes et les longs séjours à Rome même[3].

Disons tout de suite que cette fois-ci les artistes romains ne ressentirent pas l'influence du Nord au même degré que durant le 9e siècle quand le courant carolingien trouvait de fidèles adhérents dans l'église inférieure de St. Clément. D'autre part il semble certain que les monarques et les Pontifes allemands apportaient des miniatures et d'autres objets artistiques avec eux et il n'est que logique que leur entourage, pour autant qu'il avait l'esprit ouvert aux choses d'art, appréciait ces exemples. Pourtant l'art romain bien que pauvre de forme, était alors trop vigoureux pour se laisser entièrement supplanter par une tendance étrangère. Il est cependant indéniable que la vivacité tant des expressions que des

[1] Armelini, op. cit., p. 96.

[2] Baumstarck, Wand-Gemälde in Sutri, Nepi u. Civita-Castellana. Röm. Quartalschr. XVI, p. 243.

[3] Dernièrement M. A. Marignan s'est efforcé de nier l'existence de l'école othonienne (Quelques manuscrits attribués aux 10e et 11e siècles, la porte en bois de Ste. Marie de Cologne, Strasbourg 1913. Les fresques des églises de Reichenau, les bronzes de la Cathédrale de Hildesheim. Strasbourg 1914). S'il a réussi à mettre en lumière que l'origine de plusieurs manuscrits allemands n'est pas aussi illustre que quelques-uns ont voulu le prétendre; la plaidoirie de M. Marignan n'est pas convaincante. Le nombre de manuscrits surtout qui, soit par une datation précise, soit par des recherches paléographiques, peuvent être attribué à la période othonienne, est trop considérable pour qu'on puisse jamais douter qu'une floraison artistique se produisit pendant leur règne.

mouvements qu'on constate au 11e siècle dans la peinture romaine s'explique d'une façon infiniment plus logique par des rapports avec l'Allemagne que par les produits du sol natal qui les précédaient. Il ne semble pas probable non plus que les artistes de Rome aient opéré un retour en arrière de plus d'un siècle pour puiser leur inspiration dans les fresques de l'école carolingienne puisque ce qui nous reste du lapse du temps qui sépare l'un de l'autre nous prouve qu'à Rome ce courant s'est véritablement arrêté vers l'année 900 tandis qu'en l'Allemagne l'art du 10e et du 11e siècle n'est qu'une transformation graduelle de celui du 9e; l'art carolingien s'y développait sans interruption dans l'art othonien. Rome, qui avait, au temps de Charlemagne, emprunté aux artistes impériaux, fit de même sous les Othons et leurs successeurs.

Puis ce n'est pas seulement l'esprit de l'art allemand qu'on retrouve dans les fresques romaines, mais aussi certaines formes, surtout dans l'ovale régulier des visages et les corps allongés qui démontrent que les artistes des bords du Tibre adhéraient aux modifications caractéristiques des formules byzantines qui constituent le type essentiel de l'école othonienne. D'autre part la théorie des plis stylisés qu'affectait surtout le peintre de Nepi mais que nous retrouvons en plusieurs autres fresques imitant la mosaïque, n'est qu'une transformation d'un trait fréquent dans les arcs de triomphe romains du 9e siècle.

Ce que je viens de dire s'applique moins aux belles peintures de la légende de St. Clément et St. Alessius dans l'église inférieure de St. Clément. Pour celles-là je me range plus ou moins à l'opinion de M. Bertaux qui y retrouve l'art bénédictin de Monte Cassino. Des ressemblances tout à fait remarquables peuvent être constatées entre les célèbres miniatures de l'Exultet de Bari et ces peintures, la finesse extrême du dessin se manifeste dans des formes analogues. Mais l'art de la miniature fut un de ceux que les artistes byzantins, appelés par l'abbé Désidérius pour instruire ses moines, enseignaient à ceux-ci[1], pourtant les illustrations, tant des manuscrits exécutés au monastère même, que des différents «Exultets» faisant partie du même groupe, n'appartiennent pas à la vraie école byzantine. En les comparant par exemple avec ces reprises de la peinture antique, comme nous montrent les miniatures du Psautier du 10e siècle à la Bibliothèque Nationale de Paris[2] ou bien avec celles du 11e siècle, soit du Ms. Grec 74[3], soit du Ms. Coislin 79 de la même

[1] Le goût pour l'art byzantin du futur Pontife le fit envoyer des moines bénédictins à Constantinople afin d'y faire exécuter certaines pièces d'argenterie.

[2] Omont, op. cit., pl. 1.

[3] Evangiles avec Peintures byzantines du 11e siècle, Paris s. d. éd. de la Bibl. Nat.

collection[1] ou bien avec n'importe quel objet du 11e siècle, on verra que malgré quelques ressemblances extérieures, tant l'esprit que les formes des miniatures de Monte Cassino n'appartiennent pas à ce courant. De plus ces miniatures comme celles de l'Italie méridionale contiennent trop de souvenirs de l'art carolingien pour qu'un savant de la perspicacité de M. Bertaux ne s'en soit avisé[2]; il suffit d'ailleurs de jeter un regard sur les initiales à dessin entrelacé pour s'en convaincre, mais l'influence septentrionale pénétrait jusque dans les racines de cet art, puisque si les figures isolées, comme les saints empereurs du Rouleau de Bari ont l'aspect extérieur assez oriental, nous constatons par contre que dans toutes les images d'événements où l'artiste a dû exprimer de la vie et du mouvement, non seulement il y réussit comme aucun Byzantin ne pourraît jamais le faire, mais même son dessin prend un tout autre aspect et les proportions deviennent différentes.

Or si les admirateurs de l'art byzantin, parmi lesquels je me range volontiers, protestent à juste titre contre le reproche d'immobilité et de manque de vie qu'on adresse si souvent à cette école, il est pourtant vrai qu'elle ne s'est jamais efforcée à une reproduction bien vive et bien réaliste du mouvement ou des émotions; parce que le sentiment du style et de la bienséance dominait trop l'esprit des artistes de Constantinople.

Dire que le peintre de St. Clément appartient à la même école que les miniaturistes de Monte Cassino ou de Bari n'équivaut donc nullement au jugement que celui-là travaillait sous une inspiration byzantine. Il existe une école de Monte Cassino formée probablement au temps de l'abbé Désidérius; elle dépend surtout de l'art carolingien profitant cependant des leçons techniques byzantines. Il est assez curieux de constater que l'existence de cette école se manifeste surtout dans les miniatures, tandis que les fresques de St. Angelo in Formis, de la crypte d'Aussonia et de la cathédrale de Foro Claudio près de Sessa de 1094, ont un aspect bien plus byzantin, non pas libres cependant elles n'ont plus d'éléments qui y furent étrangers. Nous verrons tout à l'heure qu'au point de vue iconographique les fresques d'Angelo in Formis se trouvent également plus près de Byzance que les peintures romaines.

Le cycle de St. Clément est un cycle narratif populaire, et par cela il prend sa place logique parmi d'autres œuvres romaines, tant antérieures que contemporaines. Cependant l'art des autres fresques de cette tendance exécutées au 11e siècle à Rome, en est assez différent. C'est

[1] Omont, op. cit., pl. 61.
[2] Bertaux, op. cit., pp. 236 et 275.

dans ces peintures, plus rudes et moins soignées d'aspect, que l'influence de l'école othonienne me paraît le plus clairement visible.

Or des recherches iconographiques confirment ce que les remarques au sujet du style nous ont déjà suggéré.

L'art romain du 11e siècle nous fournit deux séries assez considérables de scènes de la vie du Christ; ce sont celle de S. Urbano alla Caffarella, et celle de S. Bastianello dont il ne reste que les copies de la Vaticana. Voyons à quelle tradition iconographique appartiennent ces images.

Ce qui frappe d'abord c'est que le choix des sujets correspond à celui de certains manuscrits allemands du 10e siècle, comme le Codex Egberti ou les Evangéliaires d'Othon II et Othon III ou qui passent pour tels [1].

L'érudition de M. Millet l'avait déjà averti que les types iconographiques de ces codex ne sont pas purement byzantins mais orientaux [2], or en étudiant les fresques bénédictines du 9e siècle j'ai déjà démontré combien l'art carolingien septentrional était rempli de traits trahissant des rapports entre cet art et celui de l'Orient chrétien.

Dans la fresque de l'Annonciation à S. Urbano, avec la Vierge assise, non pas travaillant mais levant la main, l'architecture du fond et la domestique écoutant, M. Millet trouve un type syrien. La combinaison de tous ces éléments est fort rare, et on ne les trouve pas dans l'art byzantin du 10e ou 11e siècle mais un ivoire allemand du 11e siècle au musée épiscopal de Munster les unit sauf l'architecture [3]. On retrouve celle-ci identique dans une miniature othonienne à Brescia [4]. Par contre une miniature qu'on dirait byzantine mais exécutée à Monte Cassino nous fait voir la Vierge debout et ne montre pas la servante [5]. A S. Urbano nous voyons à la Nativité, le bain de l'Enfant qui est un trait byzantin mais déjà préalablement transmis à l'art bénédictin italien. Dans les figurations othoniennes le bain manque, mais on y voit une femme — Salomé — s'approcher de la Vierge [6], et sur ces deux points, ces images correspondent avec celle de S. Bastianello.

[1] F. X. Kraus, Die Miniaturen des Codex Egberti, Fribourg 1882. S. Beissel, Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto im Münster in Aachen, Aix-la-Chapelle 1885. G. Leidinger, Miniaturen aus Handschriften der K. Hof- und Staatsbibliothek in München s. d. I. Das sogenannte Evangeliar Kaiser Ottos III.

[2] Millet, op. cit., pp. 595, 600, 602.

[3] Goldschmidt II, fig. 114.

[4] W. Vöge, Eine deutsche Malerschule um die Wende der ersten Jahrtausends, Trève 1891, p. 203.

[5] Bertaux, L'art dans l'Italie méridionale, fig. 87.

[6] Beissel, pl. 21. Leidinger, pl. 17. Vöge, p. 208—10. Goldschmidt, figs. 52, 55, 58, 79, 103 b.

Dans les deux cycles romains on trouve le message de l'ange aux bergers. Ce moment ne fut pas inconnu aux Byzantins[1], mais dans l'art othonien il prit une importance bien plus considérable, on peut dire qu'il ne fut que rarement omis[2]. C'est pour cela qu'il est intéressant de le trouver représenté dans les deux séries romaines et cela surtout d'une manière qui rappelle bien plus les miniatures et les ivoires allemands que les représentations byzantines. Qu'à la Présentation au Temple de Magliano l'Enfant est vu de face et que Siméon le reçoit des mains de sa Mère sont des traits appartenant aux compositions allemandes[3] et non pas à celles de Byzance.

Sauf de très rares exceptions — je crois que cela se limite à un seul exemple —, les Byzantins montrent le Voyage des Mages à cheval. A S. Urbano nous les voyons à pied, indiquant l'un à l'autre l'étoile comme dans certaines sculptures de sarcophage et la miniature allemande du Hortus Deliciarum de Herrade de Landsberg[4]; des monuments allemands aussi nous font voir les bonnets phrygiens dont les mages sont coiffés[5].

Je ne mentionnerai pas les traits communs qu'on trouve entre les images othoniennes et les fresques romaines représentant le Message de l'ange à Joseph, la Fuite en Egypte, le Massacre des Innocents ou la Résurrection de Lazare puisque quoique certains éléments les séparent des œuvres byzantines, la ressemblance avec celles-ci est très grande. Des traits bien occidentaux distinguent la peinture de l'Entrée à Jérusalem à S. Bastianello de l'art oriental, c'est que le Sauveur est assis sur sa monture à califourchon. A S. Urbano et à S. Angelo in Formis il a les deux jambes du même côté[6]. A la Cène, Judas est vu seul devant la table, tandis que les apôtres se trouvent tous de l'autre côté, c'est là un détail commun entre les représentations othoniennes[7], les peintures de S. Urbano, S. Bastianello, et la fresque du cloître de St. Paul-hors-les-murs. Un élément occidental peut être observé dans l'attitude des

[1] Millet, p. 124.

[2] Vöge, p. 203 etc. Kraus, pl. 12. Goldschmidt II figs. 79, 104, 173d.

[3] Vöge, p. 214 et A. Ebner, Quellen zur Forsch. zur Gesch. u. Kunstgesch. des Missale Romanum, Fribourg 1896, p. 263.

[4] Millet, p. 148.

[5] Goldschmidt II, figs. 42, 143a.

[6] Une particularité d'une fresque de l'église de S. Sébastien c'est les têtes bien trop grandes devant les fenêtres du morceau d'architecture représentant la ville, qu'on retrouve identiques dans des pièces de jeu d'échecs othoniennes. Goldschmidt, II, figs. 81a et b.

[7] Vöge, p. 260. Goldschmidt II, fig. 104a. S. Beissel, Des hl. Bernward Evangelienbuch, 3. Ausg. Hildesheim 1894, pl. 18. Dans les miniatures byzantines on ne trouve cela que bien plus tard.

convives; ils sont assis et non pas couchés comme nous les montrent les Byzantins ainsi que le peintre de S. Angelo in Formis. Celui-ci a également conservé la table mi-circulaire qu'on retrouve à S. Bastianello mais pas à S. Urbano où elle est rectangulaire comme dans les miniatures et les ivoires allemands.

Le tableau byzantin du Sauveur lavant les pieds à ses disciples, montre ces derniers assis l'un derrière l'autre[1] et le peintre de S. Urbano se conforme à cette règle. Par contre la tradition capadocienne, connue des sculptures et ivoires allemands[2], nous les fait voir debout; c'est ainsi que les a figurés l'artiste de S. Bastianello.

Passant sous silence quelques scènes au sujet desquelles on ne pourrait faire que des observations de moindre importance, nous arrivons à la Flagellation. Ici l'emprunt des modèles byzantins est exclu, puisque «les iconographes byzantins n'ont traité ce thème qu'exceptionellement vers la fin du 11e ou au 12e siècle»[3], mais nous les trouvons dans les deux cycles romains et chez les artistes allemands ce sujet est loin de faire l'exception[4].

Puis la Crucifixion comme nous le montre le peintre de S. Urbano ne se trouve pas parmi les milliers d'images qu'en a produit l'art byzantin. On y préférait la croix du Sauveur sans celle des acolytes — tradition suivie par le peintre de S. Angelo in Formis — ou bien les figures de la Vierge et St. Jean manquent quand la composition contient les trois croix et les deux soldats; ou encore elles se trouvent aux extrémités avec d'autres figures. Or la Crucifixion de S. Urbano est identique à celle des plus importantes miniatures de l'école othonienne[5]. La Vierge et St. Jean se trouvent de chaque côté, entre le soldat et les croix des larrons, dont les bras sont liés derrière la branche horizontale de la croix, éléments inconnus aux Byzantins[6]. En bas deux soldats seulement tirent au sort le manteau du Sauveur, détail que les répeints de la fresque romaine ont changé en deux figures dans une attitude qui serait inexplicable si elle était originale.

Les quelques exemples que je viens de citer, démontrent suffisamment que malgré des différences importantes comme le type imberbe du Sauveur et le collobium dans l'image de la Crucifixion, des correspon-

1 Millet, p. 310.

2 Goldschmidt II, figs. 3a et 53.

3 Millet, p. 652.

4 Evangeliaire de Gotha et Evangeliaire de Bruxelles mentionnés par Millet, ibid. note 7. Vöge, p. 385. Goldschmidt II, figs. 71c et 135.

5 Vöge, p. 60, des compositions semblables se rencontrent également dans des ivoires. Goldschmidt, figs. 3a, 55, 58, 134, 152.

6 On rencontre ce détail dans des miniatures coptes. v. Millet, fig. 455.

dances très frappantes existent entre les types iconographiques des deux cycles romains et les monuments othoniens. Ces traits communs se limitent souvent à des variantes plus ou moins importantes des images byzantines qui formaient la base de l'un et de l'autre, et auxquelles l'artiste de S. Angelo in Formis restait bien plus fidèle. Comme ces variantes semblent originaires de l'Orient chrétien plus éloigné, nous nous trouvons devant des faits absolument identiques à ceux qui se présentaient à nous lorsque nous étudiions l'école carolingienne; d'ailleurs c'est souvent de là que ces particularités se sont infiltrées dans l'art othonien qui en est la véritable continuation. Pour cette raison, il est également intéressant de constater que l'iconographie du Sud de la Germanie ne correspond pas à celle de l'art des Othons de Saxe; elle est bien plus franchement byzantine, comme nous le prouvent les miniatures de Salzbourg et de Regensbourg.

Donc, de même que pour les fresques bénédictines du 9[e] siècle, nous constatons des points communs entre l'art de l'Orient, l'école impériale et les fresques romaines, tandis que certaines particularités établissent un lien spécialement étroit entre les deux dernières.

Comme les miniatures et les ivoires allemands sont plus anciens et supérieurs aux peintures romaines, et comme, de plus, tous les rapports qui existaient au 10[e] et 11[e] siècle entre l'Allemagne et Rome indiquent une émanation du Nord vers la Ville Eternelle et non pas le contraire, je crois qu'aucun doute n'est possible à ce que l'influence de l'art othonien soit entrée pour une part notable dans la renaissance de la peinture romaine au 11[e] siècle.

VII.

L'ART DU XIIe SIÈCLE ET LE RETOUR AUX PRINCIPES ANTIQUES.

Le début du 12e siècle fut un temps des plus agités pour la papauté, Pascal II, dont le pontificat commençait en 1099, trouvait contre soi, l'empereur Henri IV — qu'il excommuniait et qui se vengeait en suscitant des anti-papes — et l'aristocratie romaine.

Il se réfugia en France d'où il était revenu alors que Henri V se rendait à Rome dans l'intention de s'y faire couronner. On rouvrit la question de l'investiture et le prince se montra également fort exigeant sur le chapitre de l'abandon par le clergé de ses richesses. Les protestations des intéressés furent si violentes au moment du couronnement que le candidat s'en alla mais en emmenant avec lui le Pape et beaucoup de cardinaux. Il réussissait ainsi à forcer la main à Pascal qui le couronnait peu après à St. Pierre et abandonnait même ses prétentions au sujet de l'investiture. Mais le concile de 1112 cassait cette résolution et le Pape excommuniait l'empereur qui avait su la lui arracher.

En 1116 Henri retournait en Italie; d'abord il voulait mettre la main sur l'héritage de la comtesse Mathilde qui l'avait légué au Pape, puis il désirait porter la couronne impériale à Rome où l'appelaient les ennemis du Pape. Comme celui-ci s'enfuyait à Anagni l'empereur se fit couronner par le cardinal Bourdin.

La succession de Gélase II ne causait pas moins de troubles, la fraction des Frangipani s'empara de lui, mais le peuple le délivra tandis que l'empereur fit du cardinal Bourdin l'anti-pape Grégoire VIII. Gélase mourut dès 1119 à Cluny. Il fut remplacé par Calixte II (1119—24)

qui sut arriver par de nombreuses concessions, à un accord avec l'empereur sur la question de l'investiture.

Les Frangipani soutinrent les élections de Honorius II (1124—30) et Innocent II (1130—43) mais à cette dernière s'opposait l'anti-pape Anaclet II, tandis qu'en Allemagne Lothaire de Saxe (1125—37) succédait à Henri V. Le nouveau prince fut l'allié du Pape qui le couronnait à Rome.

Roger de Sicile soutint Anaclet ce qui fut cause d'une campagne de l'empereur dans l'Italie méridionale, puis après sa mort Innocent fit de même, mais le Pape fut fait prisonnier et suivant l'exemple de ses prédécesseurs Roger, en lui rendant tous les honneurs et même en reconnaissant les droits du Saint Siège sur quelques terres, obtenait du Pape la confirmation de sa propre puissance.

Pendant ce temps, des tendances nouvelles se firent jour à Rome, dirigées contre le pouvoir temporel des Papes et les possessions de l'église tandis que d'autres réformes cherchaient à rendre à Rome sa splendeur antique.

Arnaud de Brescia, qui bientôt après se trouvait à la tête de ce mouvement prêchait ouvertement le droit à la révolte contre le Pape si celui-ci s'écartait de la pauvreté et de l'humilité évangéliques, ce qui lui valait l'excommunication (1139).

La révolution eut lieu en 1143 et la république fut proclamée au Capitole. Le peuple adhérait aux changements; le sénat fut réinstallé et formé de cent consuls ; deux mille hommes du peuple formaient l'armée conduite par des chevaliers à la mode de la Rome antique. Jordan Pierleoni fut élu patrice ou chef de la république tandis qu'on invitait le Pape à renoncer au pouvoir temporel. Dans ce sens parlait aussi St. Bernard de Clairvaux qui d'autre part s'opposait à la rebellion d'Arnaud et ses adhérants.

A ce mouvement politique se mêlait une admiration superstitieuse de l'antique Rome qui se manifestait dans un intérêt pour les vestiges de la grande époque comme nous le verrons en son lieu. Après que Lucien II (1144—45) avait donné en vain l'assaut au Capitole, Eugène III (1145—53) semble, entre ses fuites à Viterbe et en France, avoir accepté le nouvel ordre de choses, le clergé inférieur adhérait alors au mouvement.

La république qui se jugeait, non seulement assez fermement établie pour frapper sa propre monnaie mais qui commençait même à compter les années à partir de sa formation, reconnaissait pourtant l'autorité impériale. Elle invita d'abord Conrad III à son retour des croisades, et

après la mort de celui-ci (1152) son successeur, Frédéric Barberousse, à prendre le rang de César, mais ni l'un, ni l'autre n'y consentit.

Enfin le Pape anglais Hadrien IV (1154—59) prenait des mesures énergiques, il mettait l'interdit sur la ville de Rome, tant que ses murs protégeraient Arnaud de Brescia. L'effet fut foudroyant, bien des consuls changèrent d'attitude et Arnaud lui-même dut fuir. Il fut fait prisonnier et quelques temps après probablement pendu et son corps brûlé.

Cependant la république continua de vivre et les Romains étaient tellement pénétrés de leur indépendance que, quand Frédéric Barberousse, après avoir refusè une seconde fois de se placer à la tête de la république, fut couronné à St. Pierre sans que l'avis des citoyens eût été demandé, le peuple attaqua St. Pierre et l'empereur s'enfuit accompagné par le Pape et les cardinaux. Entre Frédéric et Hadrien recommença la question des investitures, de façon que Hadrien qui mourut en 1159 à Anagni et son successeur Alexandre III (1159—81) qui résida plusieurs années dans la même ville luttèrent contre l'empereur avec l'appui des Normands, contre les Byzantins et les villes du Nord de l'Italie qui se sentaient de plus en plus indépendantes, et à Rome, même assistés des nobles ils combattaient le peuple et la république. Frédéric excommunié, reconnaissait l'anti-pape Victor IV. Malgré la campagne de 1167, durant laquelle Frédéric pénétra à Rome où il fit couronner l'impératrice par l'anti-pape Pascal, la lutte finit par la soumission du monarque qui en 1177 fit à Venise la paix avec tous ses ennemis; au Pape revenait à cette occasion une partie de l'héritage de la comtesse Mathilde.

Rome se soumit au Pontife qui dut pourtant reconnaître la république, mais plusieurs des Papes de la fin du 12e siècle ne vinrent que rarement à Rome ou même ne réussirent pas à y mettre le pied.

A Frédéric Barberousse qui mourut en 1190 en Asie Mineure pendant une croisade, succédait Henri VI couronné à Rome en 1191, qui en dehors des allemands, trouvait ligués contre lui en Italie le Pape Célestin III (1191—98), le roi Tancrède de Sicile et l'alliance «Guelfe» des villes toscanes. A cette situation compliquée vinrent mettre fin la mort du roi Tancrède (1193), celle de l'empereur (1197) et celle du Pape Célestin III (1198).

Gregorovius continue à nous parler de l'absence de civilisation à Rome, or cette fois-ci nous sommes sûrs qu'il n'est pas dans le vrai. La présence d'un théologien comme St. Bernard et d'un penseur comme l'hérétique Abélard, garantissait à Rome une vie intellectuelle assez animée si non toujours harmonieuse. Les études de droit canonique et justinien y avaient d'influents représentants, on fit des recueils de documents

concernant les droits du Saint Siège et l'on poursuivit la rédaction du «Liber Pontificalis». A Rome comme ailleurs le 12e siècle préparait la haute culture du siècle suivant et Alexandre III surtout se montrait un enthousiaste propagateur de l'enseignement non seulement à Rome mais surtout en France où il semble avoir organisé des écoles; il y tenait beaucoup à ce que les pauvres pussent recevoir gratuitement l'instruction [1].

La vénération qu'on avait à Rome pour le passé et qui s'était manifestée dans le mouvement politique dirigé par Arnaud de Brescia, ne conduisit pas à une étude sérieuse des temps pré-chrétiens, mais à une admiration fanatique capable à croire aux récits les plus extravagants frisant les contes de fées [2].

Le célèbre petit volume intitulé «Mirabilia urbis Romae» nous en fournit un exemple caractéristique: quand l'auteur décrit les palais antiques les paroles lui font défaut pour en exprimer toute la magnificence. En faisant le tour de la ville il n'en désigne point les différents endroits par les édifices qui s'y trouvaient de son temps mais par les temples antiques qui occupaient ces sites. D'après ce texte, il est clair qu'on trouvait encore en ce temps de nombreuses sculptures classiques dans la ville.

Virgile devint au 12e siècle en quelque sorte un magicien capable d'accomplir le cas échéant quelque miracle; on lui voua une vénération égale à Rome et à Naples [3].

Le Rabbin Benjamin de Tudela nous a laissé une description de Rome dans un récit de voyage légèrement inspiré par les «Mirabilia» [4]. Il nous parle de quatre-vingts palais des quatre-vingts rois qui régnèrent à partir de Tarquin jusqu'à Pépin. Puis il y avait les palais du roi Vespasien, du roi Galbien [5] avec trois cent soixante salles occupant trois lieues, pleines des représentations sculptées, en marbre, des soldats et des batailles et bien d'autres curiosités dont la description mérite probablement autant de confiance. Il est clair que tant le Rabbin que l'auteur du «Mirabilia» n'exprimaient qu'un sentiment qui de leur temps doit avoir été général parmi les Romains à savoir que l'antiquité fut une période merveilleuse intermédiaire entre le réel et le fictif.

Malgré cet enthousiasme pour le passé et bien que les édifices antiques aient été souvent déclarés propriété de l'Etat, les matériaux dont

[1] Mann, op. cit. X, p. 9.

[2] A. Graf, Roma nella memoria e nelle immaginazioni del Medio-Evo. Ristampa. Turin 1915.

[3] Gregorovius IV, p. 634.

[4] Idem, p. 641.

[5] Peut-être les Thermes de Caracalla, Gregorovius, p. 642.

ils étaient faits étaient trop précieux pour qu'on ne les fit pas servir de nouveau. Suger, abbé de St. Denis, emporta en France les plus belles colonnes des Thermes de Dioclétien pour reconstruire son abbaye et Innocent III donna la moitié de l'arc de Triomphe de Septime Sévère à l'église des Sts. Serge et Bacchus, l'autre moitié semble avoir été la propriété privée d'un certain Ciminus. Anaclet II fit même une donation du Capitole au monastère d'Aracoeli, mais ce n'était pas dans le but de l'utiliser comme matériel de construction.

Considérant le peu de tranquillité dont jouissaient les Pontifes au 12e siècle le nombre d'œuvres qu'on leur doit est assez considérable.

Pascal II (1099—1118) fit probablement rebâtir l'église des Sts. Jean et Paul incendiée par les Normands et sous son pontificat un cardinal Anastase fit de même pour la basilique de St. Clément.

De Callixte II (1119—24) on mentionne plusieurs travaux d'architecture, quelques-uns en dehors de la ville concernaient les conduites et les réservoirs d'eau. Il fit aussi reconstruire l'église de Ste. Marie in Cosmedin, mais il dirigea surtout son attention sur la basilique de St. Pierre; il acheta une forteresse près du sanctuaire afin de le protéger contre les pillages des nobles, puis il n'y entrait jamais sans offrir un présent, et nous trouvons mention spéciale d'un autel orné de mosaïques dédié à la Vierge[1]. Il semble probable que ce Pape fit des restaurations assez importantes au Vatican, entre autre il y glorifia la victoire obtenue sur l'empereur par le concordat de Worms dans la question des investitures, par la construction d'une chapelle dédiée à St. Nicolas de Bari dans le Latran, ornée de fresques; ces peintures furent terminées par l'anti-pape Analect II[2]. La conque contenait la Vierge sur un trône entre deux anges et aux pieds de laquelle s'agenouillent Callixte II et Anastase IV (1153—54) sur les côtés se tiennent les saints Papes Sylvestre et Anastase I, mais ces deux Anastases remplaçaient peut-être les figures de St. Anaclet I et l'anti-pape Anaclet II. Une seconde rangée nous fait voir au centre le saint évêque Nicolas entre neuf Papes qui s'étaient distingués dans la lutte de l'investiture.

[1] Mann, op. cit. VIII, p. 185.

[2] La chapelle fut détruite en 1747 par Benoit XIV. Duchesne, ed. Lib. Pontif. II, p. 325. v. Müntz, Recherches sur les Mss. archéologiques de J. Grimaldi. Paris 1877, p. 254. De Rossi, Esame storico e archeologico dell' immagine di Urbano II Papa e delle altre antiche pitture nell' oratorio di S. Nicola etc. Gli Studi in Italia IV vol. II, fasc. I—II, Roma 1881 où sont mentionnés les vieux dessins et gravures qui existent des fresques. Mann, op. cit. VIII, p. 178—79 donne une reproduction des peintures de la conque.

La chambre d'audience que Callixte avait fait construire à côté de cette chapelle était également ornée de fresques que Grimaldi jugeait affreuses. En dehors du texte du concordat on y voyait des Pontifes foulant aux pieds leurs adversaires. Alexandre II écrasait Caldalus, Grégoire VII, Victor III et Urbain ensemble tenaient ainsi Guilbert de Ravenne; Albert le Grand et Théodoric se trouvent sous les pieds de Pascal, et le cardinal Bourdin sous ceux de Callixte II. Il semble impossible que l'antipape Anaclet II ait ordonné l'exécution de ces peintures, il faut même admirer sa tolérance si elles existaient de son temps de ne pas les avoir éffacées.

En 1128, donc pendant le pontificat de Honorius II (1124—30), San Crisogone fut rebatie, pour ce travail on employa beaucoup de matériaux antiques.

Innocent II (1130—43), pendant le pontificat duquel la ville fut assez tranquille et prospère, fit construire l'église de Ste. Marie en Trastevere et commanda la mosaïque que nous y trouvons encore.

Lucien II (1144—45) rétablissait Ste. Croix, Eugène III (1145—53) Ste. Marie Majeure; de plus il fit construire un palais à Segni et entreprit l'agrandissement et le remaniement presque complet du Vatican, travail qui fut continué par Clément III et Célestin III, ce qui n'empêcha Anastase IV (1153—54) d'en entreprendre un autre près du Panthéon. Ce Pontife aima particulièrement l'église du Latran à laquelle il fit des offrandes et qu'il agrandit d'une chapelle dédiée aux Stes. Rufina et Secunda dont il découvrit les corps; l'autel qui leur fut consacré s'y trouve encore. Ces différents événements nous sont racontés par le diacre Jean, qui fit sur ordre d'Alexandre III (1159—81) une description de l'église tandis que Pierre Mallius en compilait une de St. Pierre[1].

Clément III (1187—91) continua la transformation du Vatican qu'il orna de fresques. Etant encore cardinal il avait fait bâtir un palais à côté de l'église de Ste. Marie Majeure et le cloître de St. Laurent-hors-les-murs qui montre en comparaison avec les spécimens plus anciens, des améliorations architecturales assez importantes. De Célestin III (1191—98) nous savons qu'en outre des travaux du Vatican, il fit exécuter en 1196 les portes en bronze, encore existantes à St. Jean du Latran, œuvre signée par les frères Pierre et Hubert. D'autres reconstructions du 12e siècle furent les églises des Saints Quatre Couronnés avec son cloître et Ste. Praxède, les campaniles de St. Georges en Velabro, Ste.

[1] Les deux descriptions sont publiées par Mabillon, Mus. Ital. II, p. 560. Selon Mallius on trouvait de son temps à Rome en dehors de 5 basiliques, 18 églises desservies par des diacres et 20 abbayes, et à peu près 300 autres églises, monastères et convents.

Marie Nouvelle, et Ste. Pudentienne, les cloîtres de Ste. Cécile en Trastevere et St. Vincent aux Trois Fontaines.

Parallèlement avec l'architecture on constate le décor à mosaïque à dessins géometriques — très répandu aussi dans l'Italie méridionale — dont Rome conserve encore un grand nombre d'œuvres datant du 12e et 13e siècles. L'atelier de «Paolo Marmorario» semble en effet avoir déjà existé au début du 11e siècle, mais les groupes de Ranucci et de Vasalletto furent surtout actifs dans le siècle suivant, les plus célèbres furent les Cosmati dont le premier — Laurent — était né en 1141, tandis qu'Adéodat travaillait encore en 1332[1]. Ils décoraient surtout les intérieurs des cloîtres, des portiques d'églises, des pavées ou encore des ambons, des ciboriums, des pupitres, des trônes épiscopaux et des tombaux non seulement des mosaïques mais aussi des sculptures choisissant cependant rarement des représentations d'événements ; par exception le célèbre chandelier de Pâque à St. Paul-hors-les-murs, œuvre de Nicolo di Angelo et de Pietro Vasalletto (1170—80) nous montre des scènes de la Passion, images d'un art sauvage et avec des traits plus archaïques que n'en laissent voir les peintures contemporaines.

Dans la décoration au moyen de mosaïque à dessin géometrique, comme dans la sculpture ornementale qui empruntait souvent ses motifs au règne végétal, un retour au goût antique est très visible. Surtout pour les décors plastiques il est parfois difficile de dire si certains fragments furent exécutés pendant la décadence romaine ou au 11e et 12e siècle.

Il est curieux de constater qu'en 1148 un peintre du nom de Bentivenga est nommé parmi les sénateurs.

Parmi les œuvres qu'il faut attribuer au 12e siècle les mosaïques exécutées dans l'église de Grottaferata se signalent par le fait que ce sont des produits purements byzantins. L'abbaye fondée dans les premières années du 11e siècle par Nile, moine basilien, appartenant d'abord au monastère de Rossano en Calabre, continuait à entretenir des rapports très étroits avec les religieux grecs, aussi les deux mosaïques n'ont rien d'occidental, les inscriptions sont également en caractères grecs.

Au-dessus de la porte d'entrée nous trouvons une mosaïque représentant le Sauveur assis sur un trône tenant un volume et bénissant

[1] G. B. De Rossi, Delle (altri) famiglii di Marmorari romani dei secoli XI, XII e XIII. Bull. Archeol. crist. II, série VI, 1875, p. 124. G. Boni, The Roman Marmorari, Rome 1893. H. Grisar, La scuola dei marmorari umbri. Nuov. Boll. di Arch. crist. I, 1895. G. Clausse, Les marbriers romains et le mobilier présbytéral, Paris 1897. G. Giovannoni, Note sui marmorari Romani. Arch. di Soc. Rom. di Stor. patr. XXVII, 1904.

entre la Vierge et St. Jean Baptiste tandis qu'à ses pieds s'agenouille l'abbé donateur Barthélemy représenté de taille plus petite. Puis au-dessus de l'arc absidial on voit le trône apocalyptique vide dont le devant est orné de l'Agneau Pascal et de chaque côté duquel six apôtres forment une rangée; sur leurs têtes descendent des rayons de lumière, indiquant que la scène représentée est celle de la Pentecôte (fig. 70).

Pendant que la première de ces compositions est d'une exécution moins soignée et montre des formes rigides, la série des apôtres est assez belle. On date ces œuvres souvent du 11e siècle[1] mais il me semble qu'elles sont toutes les deux du siècle suivant, celle au-dessus de la porte peut être plus ancienne que l'autre qu'il faut placer sans doute après les produits de Venise et de Sicile, c'est-à-dire vers la fin du 12e siècle.

Bien qu'il soit fort important de constater que des mosaïques purement byzantines furent alors exécutées à quelques lieues des portes de Rome, ces produits ne forment pas partie intégrante de notre sujet. Les mosaïques que produisirent les artistes romains avaient un aspect bien différent.

Ce fut sans doute pendant la reconstruction de l'église de St. Clément, au temps de Pascal II (1099—1118) qu'on orna l'abside de la mosaïque qu'on y trouve encore de nos jours.

Sur un fond orné de guirlandes encadrant des fleurs ou des vases, on voit une croix qui semble sortir d'un pied d'acanthe. Les quatre bras de la croix sont ornés de colombes; au centre est attaché le Sauveur debout sur un support assez large. Il est mort, sa tête tombe et ses traits expriment la souffrance. Aux côtés de la croix se tiennent la Vierge et St. Jean. Entre les guirlandes on voit des oiseaux et en bas deux cerfs qui boivent dans les quatre courants d'eau; ils sont suivis d'oiseaux aquatiques et de paons. Sur les côtés on voit des bergers avec leurs brebis et plus haut deux petits groupes de personnages et six saints isolés en vêtements sacerdotaux. En haut d'une conque qui forme le centre, descend la main de l'Eternel entre des nuages stylisées et des agneaux. Une frise inférieure est ornée des treize agneaux mystiques venant des deux villes célestes. L'arc qui encadre l'abside est orné en haut au centre par la mi-figure du Christ entre les symboles des Evangélistes. Un peu plus bas sont assis à gauche les Sts. Paul et Laurent, à droite les Sts. Pierre et Clément. Au-dessous du premier couple se tient le prophète Isaïe, Jérémie lui fait pendant.

[1] Diehl, p. 473 et 486. A. Venturi II, p. 416, désigne la mosaïque au-dessus de l'entrée comme une copie tardive d'un vieux modèle byzantin. A. L. Frothingham, Les mosaïques de Grottaferata. Gazette archéol. 1881.

En détaillant l'ensemble de cette mosaïque on est frappé par la combinaison d'éléments qui semblent assez disparates. Ainsi le fond nous montre une décoration qui semble empruntée comme motif — bien que non comme style — à des monuments des premiers siècles, comme la mosaïque de Ste. Constance, le Christ mort au centre est une figure qui serait plus à sa place dans la seconde moitié du 13e siècle et la croix ornée des colombes est un motif dont je ne connais pas d'autre exemple, pourtant à part le Crucifié, les figures montrent bien le style que nous observons dans d'autres œuvres de la même époque, et il ne semble pas qu'il y ait lieu de croire — comme le fait M. Peraté — que nous avons ici une reprise du 12e siècle d'une œuvre considérablement plus ancienne, bien que je juge, d'accord avec lui, que l'aspect actuel du Christ sur la croix peut être le résultat de restaurations faites ultérieurement.

On y peut observer une certaine recrudescence de l'influence byzantine. L'aspect des personnages se ressent plus de l'art de l'Orient qu'on ne le constate pour les produits du siècle précédent; les saints et les prophètes de l'arc en ont le type et la draperie, mais si l'artiste connaissait l'art byzantin, il le rendait à sa manière. C'est encore une adaptation romaine des motifs grecs comme l'est d'ailleurs le mot «Agios» qui remplace auprès des figures des Sts. Pierre et Paul le «sanctus» latin, mais qui est pourtant écrit en caractères occidentaux.

A Ste. Marie-en-Trastevere on trouve une autre importante mosaïque (figs. 68—69): celle qui orne la partie supérieure de l'abside et de l'arc; elle est due aux Papes Innocent II et Eugène III et fut probablement achevée vers l'année 1145.

En plusieurs points la disposition de cette œuvre répond à celle de St. Clément; nous retrouvons la rangée d'agneaux en bas, la main de Dieu en haut et sur l'arc nous voyons aux mêmes places les prophètes avec leurs inscriptions et les symboles des Evangélistes, mais ici les figures des saints manquent et le centre est occupé par un médaillon contenant la croix de laquelle pendent l'alpha et l'omega. L'image principale nous montre le Christ et la Madone, assis sur le même large trône dont le dossier est formé par une étoffe suspendue. Le Sauveur a mis la main sur l'épaule de sa Mère qui porte une robe richement ornée et un lourd diadème, l'un et l'autre tiennent des inscriptions; sept figures se trouvent à leurs côtés, à droite St. Pierre portant une toge blanche s'est légèrement avancé; derrière lui se trouvent les Papes Corneille et Jules et le prètre Calepodius. De l'autre côté sont le Pape Callixte, St. Laurent et Innocent II portant le modèle de l'église.

Une mi-figure du Christ, fragment de la mosaïque qui une fois or-

nait l'église de S. Bartommeo all Isola, montre de telles analogies avec l'image du Sauveur de Ste. Marie in Trastevere qu'on pourrait l'attribuer à la même main[1].

De nouveau les emprunts faits à l'art byzantin bien qu'assez visibles, dans les deux mosaïques ne se montrent pas sous une forme pure, loin de là, le caractère romain de ces images l'a entièrement dénaturée. Les formes sont bien trop lourdes, trop larges surtout pour pouvoir être sorties des mains d'un oriental. Les traits n'ont rien qui rappelle l'art grec, l'artiste a pensé à des occidentaux quand il a représenté les grands visages barbus. La magnificence de la robe de la Vierge lui enlève toute indication de forme, le dessin en est plutôt roman que byzantin et l'ensemble tout en rappelant l'art de l'Orient s'en écarte par de nombreux détails, qui trahissent le tempérament et l'art non-byzantins de l'artiste.

Les mêmes remarques s'appliquent à la mosaïque que nous trouvons dans l'abside de l'église de Sta. Francesca Romana, ou Sta. Maria Nuova, exécutée probablement au temps d'Alexandre III (1159—81) qui consacra de nouveau l'édifice en 1161 (fig. 71)[2].

En haut la conque avec la main de l'Eternel est à peu près semblable à ce qu'on trouve dans les deux autres mosaïques, mais le reste est différent. Au centre la Vierge, la tête ceinte d'un diadème, est assise sur un trône monumental; elle tient de son bras gauche l'Enfant debout sur ses genoux. De chaque côté on voit deux apôtres; à droite ce sont les Sts. Pierre et André, à gauche les Sts. Jacques et Jean. Tous son vêtus de toges et tiennent un rouleau à la main. Les cinq figures sont séparées l'une de l'autre par les piliers ornés d'une arcade, dont le haut imite des briques.

Selon la description que nous en donne Ciampini d'après un dessin exécuté par Giovanni Lucio avant la destruction du reste de la mosaïque en 1615, le décor de l'arc était de tout point identique à celui de Ste. Maria-in-Trastevere; on y voyait la croix dont pendaient l'alpha et l'omega entre les symboles des Evangélistes et plus bas de chaque côté un prophète.

Bien que du même style que les mosaïques précédentes, l'exécution est moins soignée, le dessin est plus dur et plus schématique, les visages moins agréables. Une correspondance curieuse peut être observée entre l'attitude de la main de St. Pierre à l'église de Ste. Marie-in-Trastevere et celle des apôtres les plus rapprochés de la Vierge dans cette mosaïque.

[1] A. Muñoz, Frammente di mosaico a S. Bartolommeo all Isola in Roma. L'Arte 1904, p. 516.

[2] Muratori, Script. Rer. Ital. III, p. 451.

Des peintures qu'on puisse attribuer avec certitude à l'époque de Pascal II rien ne nous est parvenu qu'une jolie frise décorative sur l'arc de l'église des Sts. Quattro Coronati, sans doute faisant partie d'un ensemble qu'une dame dévote nommée Tuttabuona, ou bien portant un nom analogue, avait fait exécuter dans l'abside, et qui fut signée par «G. G. et Petrolinus pictores» ; on lisait le nom de Petrolinus également dans la tribune de l'église de St. Stefano del Cacco. Par des descriptions antérieures à la destruction qu'ordonna le cardinal Mellini en 1623, nous savons qu'une des scènes de l'église des Coronati représentait le roi Salomon, des martyrs des deux sexes, avec des diadèmes et des papes dans leurs robes liturgiques. La draperie était bien exécutée mais «pas dans la manière du Cimabue» ce qui pourrait vouloir dire que comme dans les mosaïques les plis exprimaient des proportions larges et étaient formés par une étoffe plus épaisse que celle que nous montrent les artistes byzantins. Le morceau qui nous reste fait voir un méandre à peu près identique à celui que nous trouverons dans l'église de Ste. Croix, des oiseaux et des motifs circulaires[1].

Dans l'église de Ste. Marie-in-Cosmedin il y a deux séries de peintures en très piteux état, datant du 12[e] siècle[2]. L'une, qui se réduit à deux tableaux, se trouve dans le portique. La fresque la plus importante représente l'Annonciation et la Nativité accolées. A gauche l'ange s'approche de la Vierge qui lève la main droite, tandis que l'autre tient la quenouille; puis on distingue l'Enfant dans la crêche près de laquelle la Vierge mi-couchée sur un matelas, se tourne vers Joseph assis près d'elle, derrière lui on aperçoit un petit ange. Plus à droite la Madone, tenant l'Enfant au milieu de ses genoux, est assise sur un trône entre deux archanges tenant des scèptres; sur les côtés se tiennent encore deux hommes coiffés de hauts bonnets de formes extraordinaires.

Il est moins aisé d'interpréter les nombreuses fresques qui se trouvent en haut de la nef, partagées en deux rangées. On reconnaît cependant la Résurrection et le Sauveur dans une mandorla entre deux séraphims, près duquel s'agenouille un fidèle. Il est très intéressant de constater que le fond de plusieurs de ces fresques ainsi que les formes et les proportions de la plupart des figures vêtues de toges indiquent clairement une étude des modèles classiques et cette particularité me paraît rendre peu probable que ces fresques aient été exécutées pendant la reconstruction de l'église par Callixte II qui la reconsacra en 1123. Cette date me

[1] Muñoz, Il restauri della chiesa etc. dei Sti. Quattro Coronati, p. 63.

[2] Pour la littérature v. les ouvrages indiqués à propos des fresques plus anciennes de la même église.

paraît par contre admissible pour les fresques situées sous le portique, qui ne se distinguent qu'à peine de l'art courant du siècle précédent. Mais je ne crois pas qu'à ce moment l'admiration pour la Rome antique eût déjà pris une importance assez grande pour que le style de la peinture s'en ressentît a un tel point. Cette transformation, basée sur l'enthousiasme des temps païens, est au contraire probable au moment où des changements politiques inspirés par ce même mobile s'étaient déjà accomplis, c'est-à-dire vers le milieu du 12ᵉ siècle, ce qui est la date la plus probable pour ces fresques.

La chapelle «del Martirologio» qui se trouve à St. Paul-hors-les-murs, entre le transept droit et le cloître, conserve une partie importante d'un ensemble de fresques qu'il faut sans doute attribuer au milieu du 12ᵉ siècle[1]. Comme à St. Urbano alla Caffarella on y trouve la Crucifixion au-dessus de la porte d'entrée. Les deux fresques se ressemblent d'ailleurs. Le Sauveur y est représenté vivant ; il est cloué à une croix assez basse entre la Vierge et St. Jean, les deux soldats romains se trouvent sous la croix et en haut on voit le soleil et la lune. Plus éloignés du centre St. Pierre et St. Paul se tiennent chacun près d'un palmier. Sur le mur gauche est représenté une rangée de six apôtres dont les noms restent en partie visibles, ils tiennent un rouleau ouvert et un emblême, St. Matthieu seul porte le modèle d'une église; des palmiers les séparent l'un de l'autre. Un encadrement isole ces figures des suivantes. Des inscriptions nous apprennent que ce sont Sts. Timothée, Etienne, Laurent et César qui furent les titulaires de l'ancienne basilique. Tous sont vêtus de robes sacerdotales et sauf le premier ils portent des volumes. Puis viennent le saint moine Julien avec une longue verge, un enfant du nom de Celsius avec une figure de femme «Sca Marcianila Mater eius» qui fut enterrée près de là et enfin une autre femme nommée Ste. Basilissa. Plus bas on voit quatre médaillons contenant des mi-figures d'évêques. Le mur en face a perdu presque toute son ornementation originale faisant probablement pendant à celle qui couvre l'autre paroi; il n'y reste qu'une mi-figure de St. Jean.

L'aspect de tous ces saints ressemble assez à celui des personnages représentés dans les mosaïques du 12ᵉ siècle mais se ressent encore moins de l'art byzantin. Ils sont d'une exécution assez barbare de proportions enfantines et d'une expression sauvage. D'autre part les couleurs sont très claires approchant plutôt des tons usités dans l'art roman que dans la peinture byzantine. Peut-être pourrait-on retrouver ça et là des traces de connaissance — mais non pas d'étude — de l'art classique: la draperie des figures par exemple nous en donne l'indication.

[1] Zimmermann, op. cit., p, 112 et fig. 59.

Deux importantes séries de peintures par contre démontrent une connaissance assez approfondie de l'art païen; ce sont celles qu'on voit dans l'église de S. Giovanni in Porta Latina et dans l'abbaye de St. Pierre à Ferentillo.

Bien que très endommagé ce premier cycle reste fort important[1]. Il semble probable qu'on le doit à Célestin III (1191—98) qui fit restaurer l'église. L'ensemble consiste dans de nombreuses représentations de l'Ancien et du Nouveau Testament, sur les deux parois; elles forment trois rangées, la plus haute montrant des tableaux de l'Ancien Testament, les deux autres ceux de l'Evangile[2]. Sur le mur d'entrée restent, à part des représentations de l'Ancien Testament, la figure du Christ dans une mandorla assis sur un arc et quelques épisodes de la légende de St. Joachim et de Ste. Anne. Puis sur l'arc on voit les motifs habituels, le trône apocalyptique et les symboles des Evangélistes mais on y a ajouté deux anges et les deux Sts. Jean en dehors de l'arc. Les vieillards offrant leurs couronnes sur leurs mains couvertes, ont une attitude curieuse, les genoux pliés; plus bas on voit le haut de quatre cadres ressemblant à ceux qui entourent les canons dans les manuscrits carolingiens; dans les façades sont les symboles des Evangélistes, il n'y reste que la tête d'un des Evangélistes qui doivent y avoir été représentés en entier et debout.

Le cycle peint dans cette église ne montre pas d'influence byzantine, mais fournit par contre des arguments significatifs pour une démonstration des rapports entre l'art classique et la peinture romane de la fin du 12[e] siècle. Au lieu du schématisme oriental nous rencontrons ici du maniérisme basé sur des formes antiques. L'élément primitif indéniable y est prépondérant et n'a épargné aucun élément de l'école païenne, mais d'autre part les efforts vers les proportions grandioses, les attitudes majestueuses, la largeur des draperies et le traitement des nus démontrent une appréciation profonde de l'art classique. Le coloris est clair et se sépare autant que le dessin de l'école byzantine.

[1] Wilpert, pl. 225. Cresimbeni, Storia di S. Giovanni a Porta Latina, Roma 1716. D'Agincourt, op. cit., pl. CV fig. 6 et vol. VI, p. 355.

[2] Sous une frise à méandre on y reconnaît les sujets suivants commençant sur la paroi droite près du chœur: Création de l'Univers, d'Adam, d'Eve, l'arbre avec le serpent, Adam et Eve après le péché, chassés, l'archange défendant l'entrée du Paradis, puis sur le mur de fond Adam et Eve travaillant, Caïn et Abel sacrifiant, Caïn tue Abel; sur le mur gauche Jacob et les archanges, le Sacrifice d'Abraham. Isaac trompé par Jacob. Sur la deuxième rangée à droite l'Annonciation, la Visitation, le voyage à Bethléem, la Nativité, le Message aux Bergers, l'Adoration des Mages (?), la Crucifixion (?); la troisième rangée manque entièrement. De la deuxième rangée en face il ne reste que Jésus à l'âge de douze ans enseignant au temple; de la troisième on voit encore les parties superieures des saintes femmes au tombeau vide, Noli me tangere. deux représentations du Sauveur entre deux saints dont une pourrait être l'épisode d'Emaus, l'Incrédulité de St. Thomas (?) et l'Ascension.

Une série de fresques des plus curieuses se rencontre à l'ancienne abbaye St. Pierre dans les environs de Ferentillo près de Terni (figs. 76—7)[1]. Il est évident que par sa situation géographique, l'église isolée dans la montagne s'approche plutôt de Spoleto que de Rome mais sans doute la radiation artistique de cette dernière fut plus puissante que celle de la capitale d'un duché; de plus les peintres y suivirent une manière différente de celle qu'adopta l'artiste de Ferentillo. L'écart de celui avec les styles en vogue de son temps fut cause de la différence d'opinion assez grande manifestée quant à la date de ses produits; De Rossi le croyait du 8e siècle et Vitzthum se prononçait dernièrement pour la fin du 11e. Il me semble cependant qu'il faut les placer dans la deuxième moitié du 12e, mais je ne trouve pas de points de repaire pour préciser davantage; l'observation paléographique me semble cependant de nouveau en accord avec ma datation, puis, malgré des différences assez apparentes, la correspondance de style avec les fresques de S. Giovanni in Porta Latina est trop frappante pour ne pas la reconnaître.

L'ensemble des fresques nous montre une série étendue de l'Ancien et du Nouveau Testament. Selon le plan ancien des figures de prophètes se trouvaient entre les fenêtres mais de celles-ci il ne reste qu'une seule; les peintures illustrant l'Evangile se trouvent sur la paroi droite, les autres à gauche, elles sont divisées en trois rangées de dix figures mais bien des fresques manquent; ainsi toute la rangée inférieure de gauche a disparu. Dans l'abside latérale gauche une Madone avec un abbé adorateur est une œuvre du 13e siècle.

Bien qu'assez restaurés les premiers tableaux sur la rangée supérieure du mur gauche nous offrent les spécimens les plus reconnaissables de cet art. C'est le commencement de la Genèse qui y est représenté, la création de l'Univers, d'Adam et d'Eve, Adam donnant les noms aux animaux puis suivent l'histoire du péché et celles de Caïn et Abel, Noë, Abraham et Isaac. La paroi droite contenait à ce qu'il paraît sur la rangée la plus haute le Sauveur en gloire entre des prophètes et des anges. La seconde conserve quelques tableaux encore déchiffrables; ce sont l'Adoration des Mages, et leur retour de Bethléem, probablement la série allait ici de l'Annonciation jusqu'au Baptême. En bas la Passion fut re-

[1] G. B. De Rossi dans le Bollet. di Archeol. crist. 1875. p. 55. Tikkanen, Die Genesismosaiken von S. Marco in Venedig und die Cottonbibel, Helsingfors 1879. p. 19. Descemet dans le Bollet. di Archeol. crist. 3e série V, 1880, p. 56. A. Schmarzow, Romanische Wandgemälde der Abteikirche S. Pietro bei Ferentillo, Repert. f. Kunstwiss. XXVIII 1906, p. 391. G. G. Vitzthum, Die Malerei u. Plastik des Mittelalters. Berlin 1914, p. 58. J. Garber, Wirkungen der frühchristl. Gemäldezyklen etc. p. 30.

présentée depuis l'Entrée à Jérusalem jusqu'au Portement de la Croix; la Crucifixion se trouvait sans doute au-dessus de l'entrée comme nous l'avons déjà trouvée quelquefois ; un encadrement d'un motif ornemental assez simple sépare les différentes scènes, seulement en haut de la première rangée de l'Ancien Testament il est orné de dessins de poissons.

En étudiant le style de ces figures nous sommes tout d'abord frappés par une absence complète d'éléments byzantins. Le style et le coloris permettent cependant de constater que ce sont des peintures romanes, mais les éléments qui s'y entremêlent sont des provenances les plus diverses. Ainsi le type de l'Eternel dans les tableaux de la Création semble emprunté aux miniatures othoniennes, les représentations des nus sont clairement influencées par la statuaire classique; cela est surtout frappant dans l'image d'Adam parmi les animaux où l'on devine aisément une interprétation un peu gauche d'une image antique. La vivacité des mouvements et du regard est ce qui, depuis l'époque carolingienne, forme un des caractères de la peinture romaine. Les plis restent un peu schématiques et il est curieux de constater que là où la technique est exempte d'éléments orientaux nous en trouvons par contre dans l'iconographie comme par exemple le type du Sauveur et son attitude à l'Entrée de Jérusalem où il a les deux jambes du même côté de sa monture.

Malgré tous ces détails hétéroclytes les figures de Ferentillo ne posent pas le problème qu'on y a cherché; il ne justifie pas les erreurs commises au sujet de leur datation. Rome a fourni à peu près toute la matière que l'artiste a maniée en produisant ce curieux ensemble et le fond de cet art est le même qui avait déjà produit à Rome même d'autres œuvres; par la mise en valeur des formes classiques, les peintures de Ferentillo sont celles qui se relient le plus à celles de S. Giovanni in Porta Latina bien que là cette tendance n'eût pas été aussi poussée.

Dans quelques œuvres de la fin du 12e siècle nous voyons un retour délibéré vers le schéma byzantin; de ce petit groupe font partie les fresques de Sta. Croce in Gerusalemme, de S. Niccolo in Carcere détachées et conservées au musée de Latran et enfin une partie de la très importante décoration de la crypte d'Anagni.

Comme l'église de Sta. Croce in Gerusalemme changea d'aspect durant le pontificat de Lucius II (1144—45) on a admis avec trop de facilité que les peintures furent exécutées au même moment que les maîtres mosaïstes, les frères Giovanni, Sassone, Angelo et Gian Paolo achevèrent le ciborium daté de 1148. Je suis d'avis cependant que ces fresques appartiennent au groupe d'œuvres plutôt byzantines, exécutées vers la fin 12e siècle.

Ces peintures qui se trouvent entre le toît primitif et le plafond plus récent de l'église, sont presque inaccessibles. Celles de l'arc représentent le trône apocalyptique et les symboles des Evangélistes tandis que vingt-quatre médaillons de patriarches barbus de l'Ancien Testament se trouvent sur les parois. Ces derniers ont des visages fort curieux d'un dessin des plus archaïques d'une exécution fort linéaire et avec beaucoup de reflets blancs et verts. Ces vieillards, dont l'aspect rappelle certaines peintures chinoises, ne manquent pourtant pas d'expression, d'animation ou d'individualité; chacun d'eux diffère de l'autre mais ils sont tous assez laids et non sans un élément de caricature. Sans en arriver à l'imitation il est évident que l'artiste s'est inspiré fortement des modèles byzantins; ceci est clair tant par le caractère des personnages que par la technique du dessin et de la préparation des couleurs. C'est sans doute aussi grâce à l'exemple byzantin que malgré d'autres défauts l'artiste a observé une assez grande finesse dans l'exécution de ces fresques.

Nous observons le même degré de byzantinisme dans les peintures provenant de l'église de S. Nicolo in Carcere, formant maintenant partie du Musée du Latran. En dehors d'un assez grand nombre de jolis fragments ornementaux qui montrent des oiseaux et des vases de fleurs nous y trouvons la représentatian du Baptême du Sauveur et quatre mi-figures de prohètes — Moïse, Aggée, Jérémie et Amos (fig. 72) — tous les quatre encadrés d'une guirlande circulaire et identiques l'un à l'autre. Les figures sont ici un peu moins animées que dans les fresques de Ste. Croix et légèrement moins fines d'exécution, mais les ressemblances de manière et surtout de technique démontrent abondamment que nous avons ici à faire à des produits d'une même école assez proche l'un de l'autre[1].

De nombreuses fresques dans la crypte de la Cathédrale d'Anagni appartiennent à la même école et à la même époque[2]. Les œuvres qui me semblent faire partie de ce groupe sont celles que M. Toesca attribue au peintre qu'il appelle le «maître de la Translation» mais je ne suis plus d'accord avec le savant auteur quand il place ces peintures aussi bas que le milieu du 13e siècle. Il y aurait de bons arguments historiques pour admettre que ces peintures fussent exécutées par ordre du Pontife Alexandre III (1159—81) qui séjourna pendant longtemps à Anagni et qui canonisa (1173) St. Thomas-à Becket, le même saint à qui à Anagni

[1] Au 12e siècle les Pierleoni avaient leur palais près de cette église; doit-on ces fresques à un membre de cette puissante famille?

[2] L'étude principale sur les fresqnes d'Anagni est celle de P. Toesca, Gli affreschi della cattedrale di Anagni: Le Gallerie Nazionali italiane V, Roma 1902. V. aussi Barbier de Montault, La cathédrale d'Anagni, Ann. archéol. 1856. J. E. Stevensen, Krypta von Anagni, Röm. Quartalschr. 1891.

même toute une chapelle est dédié; en ce cas il paraît probable que la décoration fut achevée pendant les dernières années de son pontificat.

Les fresques du «Maître de la Translation» se trouvent à Anagni côte à côte avec d'autres dans lesquelles M. Toesca a reconnu deux mains diverses dont l'une serait le «frater Romanus» ou au moins le peintre que nous rencontrerons en 1228 actif à Subiaco, l'autre un peintre romain assez valeureux comme décorateur. J'aurai l'occasion d'y revenir, pour le moment je dirai seulement que bien qu'elles me semblent un peu plus anciennes que ne les juge M. Toesca, je suis d'accord avec lui pour admettre que ce soient des produits du 13e siècle. Sur la question de savoir comment il se fait que dans la même crypte, des fresques d'époques différentes sont mêlées je n'ai pas d'autre réponse à offrir que la suggestion de la possibilité de restauration ou d'achèvement ultérieurs. Deux considérations d'un autre ordre confirment ma conviction. D'abord les lettres des inscriptions dans les fresques attribuées au «Maître de la Translation» sont d'une forme légèrement moins gothique que celles qu'on rencontre dans les œuvres qui me semblent plus tardives; puis les peintures dues à cet artiste se trouvent parfois sur une couche d'enduit différente que celle sur laquelle travaillaient les deux autres peintres[1]. D'ailleurs Stevenson croyait les fresques d'Anagni de la fin du 12e siècle, Barbier de Montault les jugeait des premières années du 13e.

Les peintures principales du maître se trouvent dans les trois absides de la crypte. Dans l'abside latérale à gauche sont représentés la capture, le martyre et la translation de St. Secondine dont un ange reçoit l'âme. Dans la conque la Vierge tient sur ses genoux l'Enfant bénissant, de ses côtés se trouvent les Ste. Aurélie et Noemisia. Plus à droite suit l'illustration de la légende de St. Magne (fig. 73). D'abord on voit les soldats de Valérien qui le décapitent devant son autel, puis dans l'abside centrale sont représentés le transport du corps à Veroli où on le voit dans le cercueil, puis après, la translation à Anagni d'où une nombreuse procession guidée par l'évêque vient à sa rencontre. Quelques miracles accomplis par le saint après sa mort sont figurés sur le mur d'entrée près de l'accès à droite. Au-dessus des fresques dans l'abside on voit les vingt-quatre vieillards levant leurs calices vers les symboles des Evangélistes (fig. 75); une belle frise décorative encadrant des vases et des oiseaux séparent ces figures des autres représentations, une autre semblable se trouve en dessous. Au haut du premier tableau l'artiste nous montre une scène apocalyptique (fig. 73). Autour de l'Agneau Pascal les âmes des martyrs, représentées comme des personnages nus criant vengeance tendent les bras vers

[1] M. Toesca lui-même en cite un cas p. 26.

le Sauveur qui tient de chaque main une étole dont il les couvrira. De l'autre côté sont représentés les quatre chevaliers destructeurs.

Dans l'abside droite se trouvait sans doute à l'origine une série de saints assez étendue, il n'en reste que trois dont deux tiennent un volume et le troisième une couronne de martyr.

D'autres fresques de la même main se voient dans la première voûte en entrant par la porte gauche et dans la voûte à droite de celle-ci. Dans l'une on voit une image du Zodiaque et dans l'autre une représentation graphique du Timée de Platon ou «de la composition harmonique du monde au moyen de l'union proportionelle des éléments[1]». Dans la lunette au-dessous sont peints Hippocrate et Galien (fig. 74) dont le premier enseignait cette doctrine tandis que Galien en avait donné l'exposé dans son «De Hippocrates et Platonis dogmatibus». Les deux vieillards sont assis chacun à un pupitre sur lequel se trouve un volume ouvert; derrière Hippocrate on voit des fioles, des vases et d'autres ustensiles de leurs recherches. Par la chaleur de son coloris et par sa valeur décorative — remarquable dans les formes romanes des pupitres ou du siège de Galien — cette fresque est la plus belle de celles de la crypte.

Au maître de la Translation on peut également attribuer au moins une des scènes narrant l'histoire de l'Arche de l'Alliance qui occupe presque toute la seconde rangée de voûtes; ce serait la première montrant la prise de l'Arche par les Philistins qui décapitent les fils d'Elie.

Par bien des éléments l'auteur de toutes ces peintures appartient au groupe romain et M. Toesca a remarqué — de même que je l'ai fait pour d'autres produits de la même école — que les éléments byzantins furent pour lui uniquement accessoires et extérieurs[2]. C'est à Byzance que le «Maître de la Translation» doit la technique raffinée du dessin et le beau coloris mais quand il applique la formule orientale à ses figures bien vivantes, il obtient parfois des effets qui se prêtent à faire rire. Tous les gestes sont trop vifs et trop brusques pour être transcrits en attitudes comme le firent les peintres et les mosaïstes de l'autre côté de l'Adriatique. Les corps immobiles rangés en groupes reguliers ne concordent pas avec les traits pleins d'expression et les regards dramatiques. Puis les types — sauf ceux des vieillards barbus — la forme ronde des têtes, les proportions et surtout l'esprit de cet art ne sont pas byzantins mais italiens, romain surtout; de la même origine est aussi son sentiment dé-

[1] v. Toesca, op. cit., p. 11 qui a su déchiffrer ce problème et en démontre l'importance pour l'histoire de la science du Moyen-Age.

[2] M. Toesca est pourtant d'avis que le «Maître de la Translation» fut un peintre de la Campanie dont l'art descendait de celui qui s'était formé par l'enseignement des byzantins à Montecassino.

coratif qui se montre dans les nombreuses frises ornementales dans lesquelles on rencontre d'ailleurs le même goût et les mêmes motifs que dans les cadres déjà mentionnés dans les fresques romaines de la même école.

L'auteur de ces œuvres fut bien le plus habile et le plus individuel des artistes qui forment le groupe en question, mais il n'y a aucun élément dans son art qui l'en fasse sortir.

Un disciple assez faible du maître décora la grotte de St. Thomas à Becket qui se trouve près de l'entrée de la crypte. On y voit partout des fresques très endommagées. Sur les voûtes ce sont des scènes de la Génèse, sur le mur du fond le Sauveur entre la Madone, St. Thomas à Becket et d'autres saints, et sur les autres parois les douze apôtres, et les Sts. Sylvestre et Grégoire près desquels se tient St. Léonard. L'auteur de ces images avait la main lourde, son exécution est grossière, les formes sont irrégulières, les lignes du dessin larges, les reflets de lumière choquants et le coloris est dur. Pourtant dans l'ensemble on peut observer l'influence du «Maître de la Translation», mais le pauvre peintre de la grotte s'efforce en vain de l'imiter, les ressemblances se limitent entièrement à des traits extérieurs et on ne retrouve pas trace des rapports avec l'art de Byzance.

Nous trouvons dans l'abbaye de Farfa en Sabine des fresques d'une exécution plus grossière mais appartenant pour la plupart au même courant. Il n'en reste d'ailleurs que des débris.

Dans l'appartement abbatial nous distinguons un fragment d'un ange de l'Annonciation; les autres peintures se voient dans le campanile où l'on découvre au rez-de-chaussée des anges du Jugement Dernier sonnant des trombes et quelques petites figures de ressuscités. D'une image à côté il ne reste que quelques têtes comme on en trouve d'ailleurs à l'étage supérieur. D'une fresque représentant l'Ascension il reste deux têtes assez visibles, elles nous permettent d'apprécier la technique de ces œuvres, qui fut schématique et grossière, exécutée à larges traits mais non pourtant sans montrer un effort intéressant dans l'opposition des ombres et des lumières.

A côté dans l'oratoire de St. Martin des méandres encadrent des petites figures dont quelques-unes plusieurs fois répétées pourraient signifier Adam et Eve; d'autres contiennent des bustes. L'exécution est ici bien différente, le style rappelle plutôt la tendance impressioniste à la manière pompéienne: un des bustes montre d'ailleurs le type et un toge antiques.

Le mélange d'éléments italiens et de technique byzantine produisit

autre part des œuvres d'un style identique à celui du groupe romain et spécialemeni ressemblantes aux fresques d'Anagni. A Spoleto nous rencontrons d'assez nombreuses peintures exécutées vers la même époque. Ce sont les fresques de la Vierge entre ses ancêtres et de la Génèse à l'église de St. Paul en dehors de la ville, celle du martyre des Sts. Jean et Paul dans la crypte de la petite église qui leur est dédiée, des fresques découvertes récemment dans cette église même dont une représente justement le martyre de St, Thomas à Becket (tableau très ressemblant à la mort de St. Magne dans la crypte d'Anagni), et enfin le Crucifix daté de 1187 signé d'Albertus Sotio provenant du même endroit mais maintenant à la cathédrale. Or les caractéristiques sont partout les mèmes que nous avons observées dans les œuvres romaines groupées ici et le Crucifix est enfin un élément précieux pour contrôler leur datation.

Pourtant je ne crois pas qu'il faille chercher une influence romaine à Spoleto; la ville fut, vers la fin du 12ᵉ siècle assez importante et la production artistique assez riche pour admettre un développement indépendant. Je croirais plutôt que cette manière italo-byzantine dont nous constatons l'existence simultanée à Rome (avec Anagni) et Spoleto était bien plus répandue encore en Italie dans les régions non dominées par une forme plus pure de l'art byzantin [1].

Quelques peintures sur panneau probablement de la même date, démontrent de tels rapports avec les icones de facture orientale qu'il semble fort improbable qu'elles aient été exécutées à Rome ou au moins par des artistes romains.

Le plus important est bien la figure du Sauveur dans la Cathédrale de Tivoli [2]. Cette grande peinture presque toujours couverte d'un reliquaire d'argent du 15ᵉ siècle qui ne laisse que la tête visible, montre le Sauveur assis sur un trône tenant un volume ouvert et bénissant. De ses grands yeux émane de la douceur et de la tristesse mais le visage est beau et régulier et d'un type parfaitement oriental. Le dessin est fin, la technique en général très soignée, et il paraît bien probable que l'œuvre qui n'a vraiment aucun caractère italien est un produit de l'Orient. A Tivoli dans l'église de St. Marie Majeure on voit une Madone de la même époque et de la même école, également en grande partie couverte d'argent. Ce qu'il en reste suffit pour nous permettre de la

[1] Deux figures très allongées, représentant les Sts. Laurent et Honuphre qui se trouvent au Musée du Latran (nᵒˢ 13 et 15), œuvres sans valeur artistique, semblent des produits de la même école et de la même époque.

[2] Wilpert, pl. 244.

comparer à une autre celle-ci située sur l'autel de Sta Maria-in-via-Lata[1]. La Vierge qui a la tête et le haut du corps couverts d'un voile lève les deux mains comme en gesticulant. Elle est richement ornée de bijoux; en outre le tableau lui-même a une jolie bordure ornementale. Les grands yeux sont très expressifs, le dessin des traits très fin, pourtant l'ensemble du beau panneau et le type de la Madone nous rappellent plutôt les meilleurs produits de l'ancien art copte que les peintures byzantines.

* *
*

De l'examen de la matière qui nous est restée, il est évident que dans la peinture romaine du 12e siècle on peut reconnaître trois tendances, qui résultent d'ailleurs logiquement des éléments qui alors convergeaient dans la ville, à savoir des souvenirs byzantins, les formes rudimentaires et décadentes, caractéristiques pour un groupe d'œuvres romaines du 10e et du 11e siècle et l'appréciation de l'antiquité classique.

L'art de la décadence avait été en quelque sorte régénéré peut-être grâce à des souvenirs de l'influence othonienne en des formes plus belles de l'art roman (les mosaïques, les fresques à Ste. Marie in Cosmedin et St. Paul-hors-les-murs).

Bien que partout l'art roman doive une partie importante de ses éléments constitutifs à un retour vers les formes classiques, on trouve parmi les œuvres des artistes romains quelques peintures où l'influence de l'art antique est plus évidente qu'ailleurs (S. Giovanni in Porta-Latina, Ferentillo).

Quant aux artistes qui continuaient la tradition byzantine, ils étaient loin de s'en tenir aux fomes pures de cet art. Il est vrai qu'ils démontrent une assez grande familiarité avec la technique ou bien avec les types orientaux dont ils exagèrent les caractères mais ils y mettent tant de traits et de sentiments italiens et tant d'individualité que le byzantinisme y est réduit à des extériorités et n'en touche plus l'essence (Ste. Croix de Jérusalem, S. Niccolo in Carcere, Anagni). Ainsi malgré l'influence orientale cette forme aussi de l'art romain reste italienne et cela est d'autant plus intéressant si l'on considère que contemporainement l'art de Venise et de la Sicile ne peut être distingué de celui de Byzance elle-même.

[1] Cavazzi, op. cit. p. 63.

Ainsi c'est surtout au 12e siècle que la peinture romaine profita en quelque sorte de la décadence qui avait frappé une grande partie de la production picturale pendant les deux siècles précédents; puisque malgré les œuvres laides et faibles qui virent le jour durant cette période, elle aida considérablement à libérer l'art à Rome de dominations surannées et étrangères et créa ces formes peu plaisantes mais au moins originales qui se développèrent pendant le 12e siècle en des formes assez heureuses de l'art roman.

VIII.

LE TREIZIÈME SIÈCLE.

Le contact entre les événements historiques d'intérêt général et l'histoire de Rome devient de plus en plus imprécis puisque de même que les autres communes, Rome commençait à vivre sa propre existence de ville indépendante. Comme par le passé elle garde cependant une place spéciale comme résidence des pontifes, mais la vie civique est de moins en moins touchée par cette présence. Pourtant Innocent III réussissait à soumettre en quelque sorte le préfet de la ville au Saint Siège ainsi que le sénateur, mais le pouvoir des papes sur la ville fut presque nul, Rome persistait dans son attitude orgeuilleuse de cité antique renaissante et tâchait d'imposer son autorité sur d'autres moins illustres.

Dans la première moitié du 13e siècle les Papes Innocent III (1189—1216), Honorius III (1216—26), Grégoire IX (1227—41) et, passant Celestin IV sous silence, Innocent IV (1243—54) se trouvaient tous plus ou moins en lutte avec l'Empereur Frédéric II qui séjournait souvent en Sicile où il maintenait la cour cosmopolite mais assez orientale que le roi Roger y avait créée. Les guerres des Guelfes et des Gibelins divisaient déjà les villes italiennes; parmi les alliés de Rome il faut citer Pérouse, Todi, Narni, Spoleto dont la première imitait aussi l'organisation civique de la ville mère. Elles étaient gouvernées par un sénateur qui fut souvent un étranger, comme cela était le cas pour les «podestats»; la fonction de celui-ci ressemblait à celle d'un président de république autonome. Les résolutions du sénateur étaient, si elles étaient de quelque importance, contrôlées par les deux conseils — le grand et le petit — formant ensemble le parlement, et qui à Rome avaient la Basili-

que d'Aracœli pour lieu de réunion. Sous Brancaleone de Bologne la charge de sénateur reçut un nouvel essor (1252), il se trouvait en lutte avec son concurrent Emanuel de Madio qui s'appuyait sur la noblesse romaine contre laquelle agissait le Pape Innocent IV; ce dernier se trouvait souvent en dehors de Rome, séjournant surtout à Pérouse, Assise, et Anagni.

Urbain IV qui avait en 1261 succédé à Alexandre V avait invité Charles d'Anjou à assumer le pouvoir sur Naples et la Sicile. On sait comment victorieux d'abord de Manfred, puis de Conradin, il sut mettre fin à la dynastie des Hohenstaufen. Du point de vue de l'art la venue des Angévins en Italie est de la plus haute importance puisque Charles amenait avec lui des architectes français, mais bien qu'il fût pendant dix années sénateur de Rome, ce prince s'y trouvait trop rarement pour qu'une influence pût s'y manifester comme cela fut le cas à Naples. Même sa statue au capitole est sans doute un produit italien.

Grégroire X (1271—6) et Nicolas III (1277—80) de la famille des Orsini ne s'entendaient guère avec le cruel Charles d'Anjou; le premier chercha un rapprochement avec les Paléologues de Byzance et durant le pontificat du second les fameuses «vêpres siciliennes» mirent fin au mauvais gouvernement de Charles dans l'île. Cela n'était d'ailleurs qu'une manifestation d'un sentiment assez .général contre les Angevins qui furent de nouveau favorisés sous Martin IV, auquel les Romains avaient conféré la charge de sénateur. C'est surtout durant la deuxième moitié du 13e siècle qu'on rencontre de nobles familles romaines agissant pour leur propre compte. Les Colonna formèrent un véritable parti politique s'opposant au Pape Boniface VIII qui prêchait une croisade contre eux; d'autres noms illustres de la même époque furent ceux des Gætani et des Savelli; Pandolfo Savelli fut sénateur en 1247. Dans les dernières années du 13e siècle on voit que Boniface VIII qui soutenait toujours les Angevins fut en lutte avec Philippe le Bel qu'il tâcha de vaincre par un concile. Ce désaccord empêcha sans doute que Rome fût touchée par l'influence qui émanait alors de France dans l'Europe entière. Le Pontife mourut en 1303, après avoir organisé le grand Jubilé de l'année 1300; ce fut l'apogée de l'importance de Rome que plus de 30000 pélérins visitaient à ce moment journellement.

Dans le monde entier le 13e siècle fut l'époque d'une renaissance intellectuelle et artistique, mouvements qui accompagnèrent de grandes poussées de vie spirituelle. En Italie les mouvements les plus remarquables de ce genre furent la fondation des ordres des franciscains et des dominicains, l'un et l'autre eurent lieu dans le premier quart du

siècle. Cependant, bien que les ordres trouvaient des adhérents partout c'est l'Ombrie et la Toscane qui en devinrent les centres principaux.

Les divergences entre ces fervents de la pauvreté et le faste pontifical provoquèrent des malentendus si profonds que les Franciscains n'étaient pas bien vus de la curie. C'est ainsi que le grand mouvement artistique que la propagande franciscaine avait créé ne trouvait pas de représentants à Rome où l'on ne rencontre pas les grandes croix avec le Sauveur mort et qu'un seul portrait du fondateur de l'ordre l'un et l'autre si fréquents en Toscane et en Ombrie, ni ces grandes églises gothiques, capables de contenir des centaines de fidèles, celles-là caractéristiques des deux ordres.

Quelques manifestations du mysticisme populaire parvenaient cependant jusqu'à Rome: ainsi les «Flagellants» qui délivraient les prisonniers afin qu'ils pussent faire leur pénitence librement, y pénétraient comme en bien d'autres villes, venant de Pérouse, où ce mouvement était né peu avant 1260.

Soit par suite des troubles politiques, soit pour d'autres raisons, Rome ne prit aucune part active au mouvement littéraire qui se développait alors en Italie; grâce à une influence venant de Provence et à des poètes mystiques tels que Jacopone di Todi. Au contraire tandis qu'en Toscane grandissait l'admirable littérature en langue vulgaire, les romains dédaignaient tout écrit rédigé autrement qu'en latin.

Malgré la présence de papes et de cardinaux forts savants, l'enseignement fut au 13[e] siècle à Rome encore assez précaire. A côté de l'université florissante de Bologne, Rome fonda sa première école de droit en 1243. Le projet que fit Charles d'Anjou en 1265 de fonder une université à Rome échoua, il ne fut réalisé que par Boniface VIII en 1303. De Grégoire IX nous savons qu'il fit transformer les énormes collections de «Decretales» en un code de lois plus maniable. Urbain IV sut s'entourer de savants illustres, et Thomas d'Aquin enseigna à Rome. D'autre part on ne constate pas qu'on y fît de sérieuses études historiques, science tellement cultivée en d'autres villes, même la chronique des papes fut assez négligée.

En ce qui concerne les œuvres architecturales on n'entreprit que peu de chose bien que des restaurations et des changements plus ou moins importants aient été faits pendant tout le 13[e] siècle. Innocent III (1198—1216) semble avoir porté un intérêt véritable aux œuvres d'art et de lui on peut citer plusieurs constructions nouvelles comme celles de S. Sisto in Piscino et Silvestro in Capite tandis que S. Pantaleon fut entièrement rebati par ses soins. De plus il fit exécuter des œuvres plus ou moins importantes à St. Sergeo e Baccho, Ste. Marie Majeure, Ste. Marie in

Trastevere, Ste. Agnès, Ste. Constance et St. Jean de Latran. En 1204 Innocent III fonda l'hôpital et l'asile d'enfants trouvés du St. Esprit et des cardinaux semblent avoir suivi son exemple, puis il consolida et agrandit considérablement le palais du Latran et fonda une autre demeure pontificale près de St. Pierre: le Vatican. Nous savons qu'il fit orner la tribune de l'église de St. Pierre de mosaïques, et comme je l'ai déjà mentionné il fit remplacer au moins une des figures dans la vieille mosaïque de l'abside par sa propre effigie: il en reste encore un fragment dont il sera question plus loin. Enfin il faisait don à un grand nombre d'églises romaines d'ustensiles liturgiques en métaux précieux et bien des églises et des couvents en dehors de la ville durent des présents à sa munificence.

Honorius III (1216—27) unit les deux vieilles basiliques de St. Laurent-hors-les-murs en une seule. Il est de la plus haute importance de constater qu'il pria le doge de Venise de lui envoyer des artistes pour exécuter la mosaïque que nous trouverons dans l'abside de St. Paul-hors-les-murs, ouvrant ainsi de nouveau accès à l'influence byzantine.

Grégoire IX (1227—41) se fit représenter sur la façade de St. Pierre aux pieds du Sauveur entre la Vierge, St. Pierre et les quatre Evangélistes. Le même Pontife fit de nouveau des agrandissements dans le palais de Latran. Innocent IV (1243—54) et Nicolas III (1277—80) continuèrent la construction du Vatican, le dernier employa comme architectes les moines Sisto et Ristori de Florence, un jardin fut ajouté au palais. Les mêmes frères architectes commencèrent en 1280 l'érection de Sta. Maria sopra Minerva, l'unique église romaine à peu près gothique.

Les papes de la seconde moitié du 13e siècle eurent à ce qu'il paraît un grand désir de construire des palais; en outre des villas en dehors de la cité, souvent assez éloignées, on sait que Honorius IV (1255—87) se fit bâtir une demeure près de l'église de S. Sabina et son successeur Nicolas IV (1288—92) une autre près de Ste. Marie Majeure. Quant aux constructions profanes les nobles érigèrent dans la ville un grand nombre de tours qui leur servaient dans leurs multiples guerres intestines; les plus illustres familles possédaient des véritables châteaux-forts.

Pendant le 13e siècle on continua la construction des cloîtres, ainsi que l'ornementation à mosaïque géométrique. On commença à donner plus d'importance aux tombeaux et aux ciboriums qui souvent recevaient des formes gothiques assez pures. Dans la deuxième moitié du siècle surtout, se développa une importante école de sculpture sur laquelle j'aurai à revenir. Les mosaïstes de la famille des Cosmati ou appartenant à ce même groupe non seulement continuèrent leurs travaux d'ornementation

mais poussaient leur art jusqu'à la représentation figurée dont on trouve des exemples surtout sur des monuments funéraires; de cela il sera également question plus tard,

De quelques œuvres disparues le souvenîr nous est parvenu grâce à des dessins faits du temps où elles existaient encore. Ainsi à l'église de St. Martin, dans la chapelle de St. Sylvestre l'abside fut peinte en 1201 par ordre du cardinal Ugoccioni[1]. Sur l'arc on voyait l'Agneau Pascal parmi les décorations, dans l'abside ce fut la Vierge entre les Sts. Pierre, Paul, Sylvestre et Martin; les Sts. Agnès, Eusèbe de Vercelli, Thomas de Canterbury et Cécile s'y trouvaient également figurés.

Dans le portique de St. Laurent-hors-les-murs où il existe encore une série de fresques, le Pape Honorius III (1216—27) fit exécuter une frise en mosaïque, représentant le Sauveur imberbe entre la Vierge et St. Etienne, ou selon Ciampini les Sts. Cirilla et Trifonia, et à gauche St. Laurent tenant par la main le Pontife donateur derrière lequel s'agenouille une petite figure[2].

Sur deux autres œuvres nous sommes moins exactement renseignés. Ce sont les fresques qui se trouvaient dans l'abbaye des Sts. Vincenzio e Anastasio alle tre Fontane, ou, «alle Aque Salvie» près de Rome du côté de St. Paul-hors-les-murs et d'autres qu'on trouvait à l'église de S. Andrea in Barbara.

Des premières fresques, de bonnes aquarelles exécutées en 1630, sont conservées à la Bibliothèque du Vatican[3]. D'Agincourt, qui les fit copier en 1780 les attribue à deux périodes différentes[4], il croyait les fresques se trouvant dans le portique de l'abbaye du 11[e] siècle; celles qu'on voyait à l'entrée de l'église du 13[e] siècle et il désigne ces dernières comme étant des œuvres purement italiennes.

Les aquarelles ne nous permettent pas de constater ces différences et les gravures de d'Agincourt ne me convainquent pas qu'on doive supposer un laps de temps aussi considérable entre les deux cycles. Comme une des fresques que d'Agincourt croyait du 11[e] siècle se trouvait dans un cloître reconstruit par le Pape Innocent III, je me demande si ces peintures ne seraient pas du temps de ce Pontife; d'après les gravures des détails[5] cette hypothèse semble plus probable; on y découvre cette recrudescence de byzantinisme caractéristique d'un certain groupe d'œuvres du 13[e] siècle.

[1] Wilpert, p. 309.

[2] Une aquarelle exécutée par Eclissi en 1639 s'en trouve au Vatican; Cod. Barb. 4403. «S. Lorenzo nel Campo Verano», fol. 2. v. aussi d'Agincourt, pl. 17 et vol. VI. p. 56.

[3] Cod. Barb. 4402 fol. 34 etc.

[4] d'Agincourt, pls. 97 1-7—98 et 106 6-11, VI, p. 332 etc. et p. 359.

[5] d'Agincourt, pl. 106.

La série de peintures située dans le portail de l'abbaye illustrait les rapports entre Léon III et Charlemagne, les terres et châteaux dont le monarque fit présent à l'abbaye ainsi que des moines dans leurs fonctions religieuses et occupés de travaux manuels; l'autre montrait également le Pontife et l'empereur, puis des saints, des vues de villes et de châteaux et les martyres des Sts. Vincent et Anastase.

Bien que d'Agincourt se soit montré peu compétent sur la peinture primitive je crois que nous pouvons le croire quand il nous dit que ces dernières œuvres sont postérieures aux autres et libres d'influence byzantine[1].

Ciampini[2] a reproduit les fresques représentant la prédication et le martyre des Sts. Pierre et Paul qui se trouvaient dans l'église de S. Andrea-in-Barbara et les croyait du 5e ou 6e siècle. D'Agincourt les jugeait d'une date quelque peu plus tardive[3], les gravures feraient croire qu'il s'agit de produits du 13e siècle, mais la possibilité n'est pas exclue qu'elles soient de quelques centaines d'années antérieures[4].

Des œuvres de Rome je citerai encore d'après d'Agincourt[5] une fresque antérieure à l'année 1254, qui existait dans la crypte de la cathédrale de Velletri représentant la translation du Pape Pontien et de l'évêque Eleutère.

LA TRADITION BYZANTINE.

Pendant tout le 13e siècle, on trouve des œuvres manifestant un goût assez prononcé pour le style byzantin qui y fleurit simultanément avec la peinture caractéristiquement romaine dans laquelle l'élément italien prédominait.

On serait tenté de croire que cette nouvelle tendance orientale se fit jour à Rome pendant le pontificat d'Innocent III, puisque déjà dans une petite mosaïque qui date de cette période on la constate clairement. C'est une image de forme circulaire sur la façade de S. Tommaso in Formis, église qu'Innocent III avait donnée à l'ordre tertiaire fondé par Jean

[1] La littérature sur l'abbaye est assez riche (v. les ouvrages cités par E. Calvi, Bibliografia di Roma nel Medio Evo, suplemento I Roma 1908 p. 47 et A. Sartorio, L'abbazia cisterciana delle Tre Fontane Roma 1913) mais presque tous les auteurs ont negligé de faire des recherches sérieuses quant à la date de ces peintures.

[2] Vetera Monumenta I pl. 25.

[3] d'Agincourt pl. 84 et vol VI p. 315.

[4] Wilpert p. 159 reproduit une vieille copie se trouvant à Windsor. Msgr. Wilpert croit que la prédication des 10 apôtres était représentée dans les différentes absides de l'église.

[5] d'Agincourt pl. 97[15] et vol VI p. 334.

de Malte, ayant pour but la libération des esclaves. On y voit le Sauveur sur un trône, ayant à ses côtés un esclave blanc et un nègre qu'il délivre de leurs liens[1]. L'œuvre sans grande importance montre la signature de Jacques membre de la famille des Cosmati et de son fils Cosmas I; nous retrouvons le nom du premier avec la date 1210 dans le péristyle de la cathédrale de Civita Castellana près d'une mosaïque représentant le buste du Sauveur. Ces deux œuvres prouvent qu'un fort courant byzantin s'était emparé de l'artiste à qui nous les devons.

Je pense qu'il faut attribuer à la même époque la mosaïque de la façade de Ste. Marie in Trastevere, œuvre qu'on attribue généralement au milieu du 12e siècle, mais à mon avis on n'y retrouve pas le même style que dans la mosaïque de l'abside. Les figures de la façade ont un caractère bien plus oriental et comme nous savons qu'Innocent III termina des changements assez importants dans la construction entreprise par ses prédécesseurs, il me semble que c'est à lui qu'on doit cette ornementation qui est d'ailleurs assez restaurée pour avoir perdu ses caractères originaux; des documents nous informent que des restaurations y furent déjà faites au début du 14e siècle. Entre deux riches frises ornementales est représentée la Vierge, assise sur un trône, allaitant l'Enfant[2]; à ses pieds s'agenouillent deux petits adorateurs en robes sacerdotales. De chaque côté s'approchent cinq saintes tenant des lampes allumées — souvenir de la parabole des Vierges sages et des Vierges folles — leurs attitudes sont différentes mais toutes ont la tête couronnée sauf les deux plus voisines du centre qui portent des voiles. Comme on le voit la conception de l'ensemble est purement byzantine et nous rappelle celle du 6e siècle au St. Apollinaire Neuf de Ravenne, aussi quelques traits qui semblent être restés originaux, quelques fragments de plis et des attitudes démontrent que le caractère de l'œuvre doit avoir été en harmonie avec la composition, mais le 17e siècle y a laissé son empreinte et les proportions larges et monumentales ne conservent que peu de souvenirs de Byzance.

Une influence byzantine assez forte mais se manifestant dans une forme bien plus vulgaire se rencontre dans l'église des Sts. Jean et Paul où une fresque nous montre, sous une frise, le Sauveur bénissant et

[1] d'Agincourt, pl. 18[6] et VI p. 56. A. de Waal, Roma Sacra. Munich s. d. p. 349.

[2] Ce sujet nous fournit un autre argument en faveur de notre conviction que la mosaïque ne saurait être antérieure au 13e siècle puisque la Madone allaitante semble apparaître pour la première fois en Italie à la fin du 12e siècle (lunette de la cathédrale d'Assise). Il ne semble pourtant pas probable que les restaurateurs aient changé l'image originale à un tel point.

tenant un volume ouvert entre six saints dont on reconnaît, soit par l'inscription, soit par leurs emblèmes, les Sts. Pierre, Paul, Jacques et Jean. Toutes ces figures sont séparées l'une de l'autre par des arcades, la partie inférieure de presque toute la peinture s'est effritée. La qualité principale de ces figures c'est qu'elles ont une certaine grandeur dans les attitudes et des visages assez expressifs, mais elles sont foncièrement laides. Les traits, par un effort pour les rendre solennels, sont déformés, les yeux énormes et les lignes bien trop marquées. L'auteur de cette fresque fut un peintre assez peu habile, italien mais ne connaissant que Byzance comme source d'inspiration.

Ce réveil du goût pour le style byzantin qu'on peut constater à partir des premières années du 13e siècle, fait juger probable que lorsque le Pape Honorius III écrivit le 23 janvier 1218 au doge de Venise de lui envoyer deux autres mosaïstes pour aider ceux déjà venus des Lagunes, il n'obéissait qu'à une inclination déjà existante pour l'art oriental[1].

Bien que la mosaïque ait été entreprise sous Innocent III et terminée par l'abbé Jean Gaetani et le sacristain Adenulfus après la mort de Honorius III il ne semble pas douteux que l'œuvre doit son existence à ce dernier Pontife.

Malgré les difficultés politiques que Venise eut avec l'Orient, il n'est pas douteux qu'un grand nombre d'artistes byzantins se réfugièrent dans cette ville quand les croisés en 1204 prirent Constantinople, de façon que l'art de la mosaïque doit y avoir été pratiqué dans un style assez purement oriental.

La mosaïque de l'abside de St. Paul fut considérablement endommagée par l'incendie de 1823, pourtant un morceau est resté intact. C'est le centre de la rangée inférieure où se trouvent les douze Apôtres tenant des inscriptions, séparés l'un de l'autre par des palmiers; une nouveauté remplaçant les agneaux mystiques que nous avons rencontrés si souvent. Au milieu de la rangée est placé le trône portant la croix apocalyptique entourée des instruments de la Passion et gardée par deux anges; devant le trône se trouvent cinq toutes petites figures d'enfants; selon l'inscription ce sont des saints Innocents qui étaient ensevelis dans la basilique. C'est cette partie centrale de la mosaïque, ainsi que les deux apôtres qui en sont les plus rapprochées qui faisaient partie de la décoration originale; toutes les autres figures sont modernes bien qu'on ait suivi fidèlement la vieille composition. Dans la conque, sous la guirlande ornée, on voit le Sauveur assis sur un trône tenant un volume ouvert et bénissant à la manière grecque; à ses côtés se tiennent St. Paul — dont le nom est

[1] La lettre publiée plusieurs fois se trouve e. a. chez Zimmermann op. cit. p. 121.

inscrit en latin et en grec — St. Luc, St. Pierre et St. André tandis que le Pape Honorius, minusculement petit, baise le pied du Christ. Les différents personnages se trouvent dans un champ fleuri, un palmier termine de chaque côté la composition. Sur l'arc sont encore représentés des anges; à gauche la Vierge avec l'Enfant et à droite le Baptiste qui a posé la main sur la tête d'une petite figure de Pape qui, agenouillée près d'un palmier, semble adorer la Vierge, peut-être est-ce de nouveau Honorius III.

La partie refaite n'a rien conservé du style original pourtant à la sacristie on trouve deux têtes d'apôtres (fig. 78) et quelques branches d'arbres dans lesquelles sont perchés des oiseaux, fragments provenant de l'ancienne mosaïque; on rencontre une autre tête d'Apôtre dans la crypte de St. Pierre. Ces morceaux et la partie originale demeurée dans l'abside nous permettent d'apprécier la valeur artistique de l'œuvre et de constater que ce fut une très belle mosaïque mais purement byzantine. Sans doute Venise ne fut qu'une étape pour les artistes à qui nous la devons et qui venaient certainement de l'Orient. Non seulement nous retrouvons le style hiératique, mais aussi la technique semble supérieure à celle des mosaïstes romains, de façon que nous devons classer l'ornementation de l'abside de St. Paul comme une œuvre orientale n'ayant d'importance pour notre sujet que par sa présence à Rome.

La série la plus importante de peinture italienne mais fortement influencée par Byzance qui fut exécutée à Rome vers le milieu du 13e siècle, est celle qui dans la chapelle de St. Sylvestre à l'église des Sts. Quatro Coronati représente le Jugement Dernier et la légende du saint titulaire[1]. Le petit sanctuaire est d'ailleurs un échantillon très important du décor pictural de cette époque, puisqu'en plus de ces fresques on y a découvert dernièrement une très belle frise ornementale et le dessin à étoiles dans la voûte. En bas des fresques se trouve une rangée de dix-huit médaillons contenant des prophètes et même le pavé en mosaïque de marbre date sans doute — comme tout le reste — de la fondation de la chapelle qui eut lieu en 1246.

Selon d'Agincourt une Crucifixion avec les deux larrons et deux soldats, un ange en haut, les deux donateurs en bas et portant la date 1248 aurait fait partie de cette ornementation, mais M. Muñoz a démontré d'après un codex du Vatican que cette fresque se trouvait à l'intérieur de l'église même des Sts. Quattro Coronati[2].

[1] G. B. De Rossi, I Santi Quattro Coronati e la lora chiesa sul Celeo. Bullet. d'Arch. crist. ser. III an. IV 1879, p. 45. A. Muñoz, op. cit., p. 103.
[2] d'Agincourt, pl. 101. Muñoz, op. cit., p. 68.

Du Jugement Universel seulement le Juge Suprême entouré de ses fidèles est représenté (fig. 80). Le Christ est assis sur un trône sur lequel se dressent les instruments de la Passion; il lève une main et tient une croix gemmée dans l'autre; sa poitrine n'est qu'à moitié couverte par sa robe. A ses côtés se tiennent la Vierge et le Baptiste debout et les douze apôtres assis; en haut un ange déroule le firmament tandis qu'un autre sonne une trombe. Bien des éléments de cette composition appartiennent à l'iconographie byzantine [1], bien que le Christ avec la poitrine à moitié nue semble avoir été plutôt connu en occident [2] et en Italie [3].

La série illustrant la légende de St. Sylvestre est assez longue (fig. 79); elle commence au-dessous de la fresque du Jugement Dernier et continue sur les autres murs, les tableaux sont au nombre de onze et se rapportent presque tous à l'histoire du saint Pape et de l'Empereur Constantin [4].

Les peintures de la chapelle nous montrent un mélange dans lequel les éléments byzantins l'emportent sur ceux empruntés à l'occident. Le style hiératique et le schéma sont byzantins ainsi que la forme des plis, les types, l'amour pour la série de figures dans des attitudes identiques formant une procession [5]. Pourtant l'artiste avait un sens dramatique qui lui a inspiré des attitudes plus libres, et rendant mieux l'action que n'aurait fait un oriental puis nous ne constatons qu'une manifestation assez décadente de cet amour pour des formes régulières et gracieuses qui étaient alors depuis des siècles propres à l'art de Byzance. Ici souvent le dessin est assez grossier avec une exagération de l'élément linéaire dans l'anatomie et les traits des visages, le coloris assez criard. C'est donc une œuvre faite sous une inspiration orientale mais certainement un pro-

[1] O. M. Dalton, Byzantine Art and Archeology, Oxford 1911, p. 667. Comp. la mosaïque de Torcello. On retrouve la Vierge et St. Jean dans des attitudes à peu près semblables dans une fresque de 1237 par Armanino da Modena à Cartignano. Bertaux, op. cit., fig. 108.

[2] On le trouve p. ex. sur les tympans des cathédrales de Paris et de Chartres et dans les miniatures du Psautier de St. Louis et Blanche de Castilles à la Bibliothèque de l'Arsenal.

[3] Panneau de l'école de Sienne à Grossetto (Venturi V, fig. 91) chaire de Nicola Pisano au Baptistère de Pise.

[4] Ces fresques représentent les scènes suivantes: (1) Constantin refuse de se baigner dans le sang d'enfants ce qui l'aurait guéri de la lèpre, (2) Constantin voit dans un rève St. Pierre et St. Paul, (3) Constantin envoie des messagers à St. Sylvestre pour l'inviter à venir chez lui, (4) l'arrivée des messagers, (5) St. Sylvestre montre à Constantin l'image de St. Pierre et St. Paul, (6) Constantin guéri par le Baptême, (7) Constantin remet la mitre pontificale à St. Sylvestre, (8) Cavalcade de St. Sylvestre dont Constantin guide le cheval, (9) La dispute entre St. Sylvestre et les rabbins, (10) L'invention de la croix, (11) St. Sylvestre dompte le dragon (endommagé).

[5] v. le voyage des messagers.

duit de l'Italie, très probablement de Rome même où — comme nous avons vu — l'art byzantin s'établissait de nouveau[1].

On trouve à Rome une autre fresque ressemblant tellement comme exécution à celles de la chapelle de St. Sylvestre qu'on pourrait presque admettre qu'elle est une œuvre de la même main. Cette peinture qui est assez fragmentaire se trouve à l'extérieur de l'abside de l'église de Sta. Maria Nuova ou Francesca Romana, et n'est visible qu'en passant par le monastère situé à côté. Elle représente la Vierge tenant l'Enfant bénissant et ayant à sa droite les Sts. Paul, Barthélemy, et André (?) tandis qu'il ne reste qu'une seule figure de saint à sa gauche[2]. Le style dans lequel cette œuvre est exécutée correspond entièrement à celui des fresques des Sts. Quattro Coronati, de sorte que je m'abstiendrai d'en dire davantage.

M. Toesca, en décrivant les fresques de la crypte d'Anagni, a déjà remarqué que parmi les artistes qui y travaillèrent, l'un montre des rapports très étroits avec le peintre de la chapelle de St. Sylvestre. Il a bien raison et si nous cherchons les peintures les plus rapprochées de celles que nous avons trouvées à l'église des Sts. Quattro Coronati et de Sta. Francesca Romana c'est à Anagni qu'il faut retourner.

M. Toesca avait appelé l'artiste d'Anagni «il pittore ornatista» parce que son travail valait surtout comme ornementation.

C'est à lui qu'on peut attribuer, dans les voûtes voisines de celles où le peintre de la Translation avait illustré l'histoire de l'arche, la mi-figure d'une Madone orante et couronnée. Puis il représente les châtiments envoyés par Dieu à quatre villes philestines et les habitants travaillant à des objets d'or qu'ils projettent d'offrir comme expiation. Il fut encore l'auteur des peintures d'un miracle de St. Magne, le martyre de St. Jean et de dessins purement ornementaux dans lesquels il réussissait le mieux.

Il décora une des voûtes de quatre anges qui se dressent dans les angles tenant au-dessus de leurs têtes un cercle contenant une croix gemmée (fig. 82). L'espace resté libre entre ces figures est occupé par un dessin à guirlande. Sur une des parois le Sauveur est représenté assis sur un trône tenant un volume, entre quatre saints; à gauche ce sont St. Pierre et St. Paul (?) à droite deux jeunes gens imberbes dont l'un est vêtu de robes sacerdotales (fig. 81).

Le peintre d'Anagni est légèrement plus byzantin que celui de la

[1] Je ne vois donc pas de raison pour admettre avec M. Muñoz que l'artiste fût originaire de l'Italie méridionale.

[2] Wilpert, pl. 232.

chapelle de St. Sylvestre et de la Madone de Sta. Francesca Romana; nous constatons cette différence en observant les draperies des robes, les types et les expressions des visages et l'immobilité hiératique de ses figures, mais ces légères différences ne comptent guère devant les multiples correspondances qui unissent cette œuvre aux deux précédentes.

Retournant à Rome nous voyons dans l'abside latérale droite de l'église de S. Bartolomeo all'Isola sur la petite île du Tibre, une fresque représentant la Vierge avec l'Enfant d'une exécution encore plus byzantine mais pas plus raffinée. La peinture est assez restaurée mais ce qui reste nous permet de l'attribuer également au milieu du 13[e] siècle [1].

Décidément plus belles sont des fresques fortement endommagées dans l'église inférieure des Sts. Cosme et Damien représentant la Madeleine lavant les pieds du Christ, les trois saintes femmes au tombeau vide (fig. 81), le Sauveur entre la Madeleine et Salomé et les symboles des Evangélistes [2]. De la première de ces peintures il ne reste que les deux figures principales et la tête d'une autre; de la seconde on reconnaît clairement les trois femmes et l'ange assis qui leur indique l'ouverture dans le rocher où avait été enseveli le Seigneur. Malgré une certaine lourdeur dans les plis, les formes des personnages sont ici bien plus gracieuses et régulières que dans les autres peintures appartenant au groupe de produits byzantin-romains. L'emprunt fait à l'Orient dominait davantage l'artiste à qui nous devons ces œuvres, pourtant aucun doute ne peut subsister à ce que l'auteur fut italien. Comme date il me semble qu'il faut les placer dans la première moitié du 13[e] siècle [3]. L'iconographie suivie par l'artiste est dans les deux tableaux byzantine [4].

Au-dessus de la mosaïque byzantine de l'arc on trouve dans l'église de Grottaferatta des fresques, qui, comparées avec l'image grecque des douze apôtres dont il a été question, nous frappent comme assez italiennes [5] bien que les inscriptions soient faites en langue grecque.

Au centre une mandorla contient la Trinité: Dieu le Père assis sur un trône tient le Sauveur qui est assis de la même façon que dans les peintures fort primitives où l'Enfant se trouve placé au milieu des genoux de la Vierge; le Christ tient la colombe représentant le Saint Esprit. Plus loin, d'autres peintures narrent l'histoire de Moïse et Aaron; Moïse fuyant

[1] A. Muñoz, Pitture medievale romane. L'Arte 1905. p. 55.
[2] Wilpert, pls. 264—7.
[3] d'Agincourt. pl. X et vol. VI. p. 22.
[4] Millet, op. cit., p. 536 et 685 [3].
[5] A. Rocchi, La Badia di Grottaferrata, Roma 1884. P. Toesca, Notizie della B. d. G. L'Arte 1909, p. 317. Venturi, V, p. 124. A l'endroit où elles se trouvent ces fresques sont presque invisibles; des copies en sont conservées au petit musée de l'abbaye.

le serpent (fig. 84) et Moïse devant le buisson ardent restent clairement visibles à gauche, la première est une figure assez belle. A droite on voit le vieux roi David et le prophète Isaïe. Il semble fort probable que ces fresques furent exécutées vers l'année 1272; nous savons en effet que des restaurations assez importantes furent faites à cette date à l'abbaye qui tombait alors en ruines, par l'abbé Hilaire. Le style des peintures coïncide avec la date de ces travaux. L'emprunt fait à Byzance y est assez mélangé à des éléments italiens; en fait ce ne sont que des extériorités comme le groupement hiératique, les robes décorées de gros bijoux des anges, qui viennent de l'Orient. Le type des personnages, les formes et la technique par contre sont assez italianisés.

Dans le voisinage de Rome on trouve encore quelques peintures sans grande importance dont quelques-unes semblent être des produits du même courant italo-byzantin du 13e siècle mais qui ont été attribuées à des dates antérieures[3]. Ce sont à Sutri, dans l'église de S. Fortuné, une figure d'évêque vêtu d'un manteau rouge sur un pilier, un Sauveur bénissant, des fragments d'une Madone et un ange; à Nepi dans l'église de St. Blaise une Crucifixion, dans le cimetière dit de Tolomé et Romanus un buste du Christ faisant le geste de bénir et dans la basilique de St. Elie des figures votives sur la paroi de droite. Plusieurs de ces peintures sont cependant tellement repeintes qu'il est fort difficile de les dater avec certitude, quelques-unes semblent plutôt des œuvres très tardives exécutées par des maladroits ce qui leur donne un faux air primitif.

Beaucoup plus significatives sont des fresques qu'on distingue au haut d'une paroi et dans la voûte de l'église de St. Nicola à Filettino, commune située à environ quarante kilomètres de distance de Subiaco[4]. La peinture du mur représente, au-dessous d'une frise décorative, les douze apôtres assis en une rangée, flanquée de chaque côté d'un ange tenant une trombe; à la voûte ce sont trois mi-figures d'anges dans des ovales.

Ces différentes figures présentent un style qui ressemble assez à celui des fresques de la chapelle des Quattro Coronati, peut-être le byzantinisme y est-il encore un peu plus prononcé mais le dessin et le coloris indiquent une exécution plus grossière. Elles doivent dater du milieu du 13e siècle.

Puisque j'ai déjà mentionné Viterbe et Toscanella je veux encore

[1] Baumstark, Wandgemälde in Sutri Nepi e Civita Castellana des XII.—XIII. Jahrhunderts. Röm. Quartalschr. XVI, p. 243.

[2] Note de G. Bernardini dans la Rassegna d'Arte de décembre 1913, p. I—II.

rappeler quelques œuvres qu'on y trouve. Dans la première de ces villes, l'église Sta. Maria Nuova contient au-dessus d'un autel à droite, une fresque représentant le Sauveur sur la croix entre la Vierge avec un petit donateur, Ste. Barbe, St. Jean se tenant la tête et un évêque, l'œuvre porte la date 1293[1]. A Toscanella dans l'aile droite de Ste. Marie Majeure on rencontre des peintures du Christ attaché à la colonne et de la Vierge entre deux saints. La Madone a ici le type que suivait en ce moment depuis longtemps déjà Guido da Siena et son école, de façon qu'on se demanderait avec raison si ces figures n'appartiennent pas plutôt à l'école siennoise. Dans l'abside il reste les douze apôtres d'une importante Ascension où prédomine l'élément byzantin dans la draperie, l'expression des visages et l'ombre verte. Sur le mur d'entrée on trouve des fragments de la Vierge sur un trône et la mise au Tombeau[2].

L'importance de ces peintures consiste dans l'argument qu'elles nous fournissent en faveur du regain d'influence de la manière byzantine à Rome comme dans la province environnante. Il est vrai que ce mouvement fut général dans l'Italie entière particulièrement dans les différentes parties de la Toscane comme Sienne, Pise, Lucques et Arezzo.

De la manière Toscano-byzantine à laquelle appartiennent aussi les crucifix franciscains et bien d'autres peintures de l'Ombrie nous ne trouvons presque rien à Rome; cette production se limite à un portrait de St. François dans la manière de Margaritone d'Arezzo dans l'église de S. Francisco a Ripa, je n'y connais pas un seul crucifix de cette manière. Par contre il y a de nombreuses Madones de la manière byzantine que la légende attribue souvent à St. Luc lui-même, et qui proviennent en partie certainement de l'Orient. Sans doute ces tableaux jouèrent un rôle de quelque importance pour la transmission de la manière byzantine à Rome.

Le célèbre «acheropita», l'image du Sauveur qui ne «fut pas exécutée par des mains humaines» conservée au Sancta Sanctorum n'entre pas dans cette catégorie. C'est un panneau infiniment plus ancien et sur l'origine duquel je ne me risque pas à émettre d'hypothèse, bien qu'il semble probable que la peinture soit de facture orientale[3].

Les Madones du type grec montrent généralement assez peu de va-

[1] v. Bolletino d'arte del ministero della Publ. Istr. 1916, p. 131.

[2] Il faut mentionner également d'importants fragments décoratifs — frise à méandre — dans l'église de St. François à Tivoli.

[3] Les études les plus récentes sont celles de J. Wilpert, L'acheropita ossia l'immagine del Salvatore nella capella del Sanct. Sanct. L'Arte 1907, p. 161 et 247. Idem, Die acheropita etc. Röm. Quartalschr. 1907, p. 65. H. Grisar, L'immagine acheropita del Salvatore, Civilta Cattolica 1907, p. 434.

riation[1]. La plus importante comme œuvre d'art est sans doute celle vénérée à l'église de Ste. Marie Majeure, presque entièrement couverte par un magnifique tabernacle offert par Paul V[2]. La Vierge y est représentée en mi-figure, elle tient sur le bras l'Enfant qui, vêtu d'une robe tissée d'or, fait d'une main le geste de bénédiction (fig. 85).

Bien que le dessin soit assez schématique, les figures, surtout celle de la Vierge, sont grandioses de proportions et d'attitudes. Les traits des visages sont réguliers, l'expression calme et profonde. Il semble assez probable que la peinture est d'origine byzantine, ce qui expliquerait la grande vénération qu'on a toujours eue pour ce tableau ainsi que la tradition qui nomme l'Evangéliste St. Luc comme son auteur. Sans doute un pieux pèlerin l'avait rapporté de Palestine on d'un des lieux saints.

Moins intéressantes sont les images de la Vierge à l'église de Sta Maria del Popolo[3] et de Sta Maria Nuova ou Sta Francesca Romana appartenant au type le plus conventionnel et la dernière de plus très repeinte; d'autres se trouvent dans les églises de Sta Maria in Cosmedin[4] de S. Crisogono[5], des Sts. Sergio e Bacco in Suburra[6], et de S. Alfonso sur le Mont Esquilin. A un type légèrement différent appartient une jolie mosaïque assez restaurée dans la chapelle latérale à gauche du chœur à St. Paul-hors-les-murs[7]. La Madone y est représentée jusqu'aux genoux; l'esprit de cette image est tout italien de même qu'une autre qui se trouvait autrefois à St. Pierre[8].

[1] A. Benigni, Madonne byzantine, Roma 1900.

[2] Wilpert, pl. 271—2, Dell'immagine della Madonna di S. Maria Maggiore etc. Cod. Vatic. Reg. 228—2100 C 19 etc. Federico e Marino Ranaldi, Storia dell antica immagine della Madre di Dio etc. Cod. Vat. 5539. Fr. Fabi Montani, Dell'antica immagine di Maria Sanctissima nella Basilica Liberiana, Roma 1861. O. Ceccarelli, La miracolosa immagine della Madonna della Grazie etc. Roma s. d. G. Biascotti, L'immagine della Madonna della di S. Lucca à S. M. M. Roma. Bolletino dell'Arte del Ministero della P. Istr. 1916, p. 231.

[3] Wilpert, pl. 299.

[4] d'Agincourt, pl. 105[11]. G. M. Cresimbeni, Notizie istoriche della varia immagine della B. Vergine della Basilica di S. Maria in Cosmedin 1722. Notizie storiche della antichissima e miracolosa immagine della B. Vergine che se venera nell insigne basilica di S. M. in C. Roma 1803, 1818, 1835, 1851 et 1861.

[5] Fr. Cancellierie, Breve notizie della antica etc. immagine di Maria Vergine etc. nell antich chiesa di S. Crisogono, cod. Vat. 9191. C 46a.

[6] Istoria dell invenzione e traslazione dell immagine di M. V. detta del Pascolo, Roma, 1869. Cenni storici sul immagine di Maria Ssma del Pascolo nella ven. chiesa dei SS. Sergio e Baeco. Roma, 1874.

[7] Wilpert, p. 558.

[8] P. Bombelli Raccolta dell'immagine della B. Vergine ornata della coronna d'oro del rev'mo Capitolo di S. Pietro etc. Roma 1792. Fr. Cancellieri, De secretariis novae Basilicae Vaticanae, Roma 1786 III p. 1287,

En dehors de Rome nous trouvons des Madones du type byzantin à l'église de Sta Maria del Sorbo [1] — œuvre particulièrement schématique — à l'abbaye de Grottoferrata, peinture du type conventionnel; à la Ste Marie Majeure de Tivoli [2] tandis que M. Sila Rosa à la même ville en possède une ressemblant assez à la fresque de Sta Maria Nuova, donc de la manière byzantine mais non sans éléments italiens [3]. D'une date plus tardive est celle qu'on rencontre sur l'autel de Sta Maria in Vescovis en Sabine.

Quelques autres tableaux diffèrent trop de ce type pour être mentionnés ici; il en sera question quand j'enumérerai les œuvres qui représentent l'apogée de l'école romaine.

Parmi les panneaux byzantins décrivant d'autres sujets à Rome ou dans les environs il faut citer celle munie d'une inscription slave, représentant le Sauveur entre les Sts. Pierre et Paul, conservée au trésor de St. Pierre et qui selon la tradition aurait été offerte par les Sts. Cyrille et Méthode au tombeau du Prince des apôtres, datant donc du 9e siècle [4]; pourtant il est évident qu'il s'agit d'une peinture non antérieure au 13e siècle [5].

D'Agincourt reproduit un bon nombre de panneaux byzantins qu'il attribuait sans exception à des dates bien trop reculées [6], parmi ceux-ci s'en trouve une représentant également le Sauveur bénissant entre St. Pierre et St. Paul à l'église de St. Etienne le Rond [7].

La Pinacothèque du Vatican conserve un panneau de la manière byzantine peut-être encore antérieure au 13e siècle, représentant une figure assez foncée du Christ bénissant et tenant un volume orné de bijoux [8].

En Sabine on trouve un très important tableau dans la cathédrale de Sutri dont la facture ressemble assez à celle de cette dernière œuvre (fig. 86) [9]. Le panneau représente le Sauveur assis sur un trône levant une main en bénédiction et tenant un volume de l'autre. L'effet linéaire est des plus schématiques mais l'exécution raffinée de la peinture et la sérénité

[1] Wilpert pl. 263.
[2] Idem pl. 297.
[3] Idem pl. 298.
[4] L. Jelic, Nuove osservazione sull icone vaticana dei Ss. Pietro e Paolo, Röm. Quartalschr. 1892. p. 83 et pl. 5.
[5] Wilpert, pl. 409.
[6] d'Agincourt, pls. 86—92 et 111—13.
[7] Idem, pl. 85.
[8] Wilpert, pl. 260.
[9] Bargellini, Etruria Meridionale. Bergamo 1907 p. 74.

qui émane de la figure du Rédempteur en font une œuvre assez belle; elle date à ce qu'il semble des premières années du 13e siècle.

A Trevignano l'église de Sta Maria Assunta possède une Peinture du Christ dans une attitude semblable qui est à peu près une replique de ce dernier tableau[1], bien que la forme du trône soit différente. Ici le volume est ouvert et on y distingue des lettres latines et dans la partie supérieure se trouvent deux mi-figures d'anges, un autre est représenté en haut de chacun des panneaux latéraux où se tiennent la Vierge et St. Jean. Cette peinture est d'un dessin plus rigide, d'un coloris plus dur et a dans son ensemble un aspect plus grossier. Sans doute c'est un produit de la deuxième moitié du 13e siècle.

La facture d'un grand nombre de ces peintures tout en se rapprochant beaucoup de Byzance, fut pourtant italienne. Très souvent, sans doute, il s'agit ici de copies faites en Italie de tableaux jouissant d'une vénération spéciale et rapportés de l'Orient. Il est évident que cette pratique ne fit que contribuer à répandre la formule byzantine dont à ce qu'il paraît on était déjà si friand dans la presqu'île au début du 13 siècle.

Il semble bien que le style oriental fut celui qui souvent donna expression à une forme de vénération particulière. Ce ne fut pas la manière généralement suivie pour les manifestations de l'art narratif ou populaire bien que naturellement là aussi aient pénétré des éléments byzantins.

L'ÉVOLUTION DES COURANTS BYZANTINS ET ROMANS.

Dans l'évolution de la peinture au 13e siècle l'événement le plus important fut l'émancipation des formules; jamais cependant cette libération ne fut assez complète pour que le spectateur averti réussisse à déterminer si l'artiste à qui nous devons l'œuvre, descend du courant byzantin ou roman.

Il est vrai qu'une trace de byzantinissime se retrouve dans presque toutes les peintures du 13e siècle sauf celles de Cavallini et de son école, mais tandis que chez les adeptes du courant roman elle avait perdu toute importance, les descendants lointains de l'école grecque dont il sera d'abord question ici, en avaient toujours gardé des éléments plus ou moins significatifs dans les draperies schématiques, les formes allongées et les attitudes de leurs sujets. Pourtant eux aussi se distinguaient par une plus grande liberté des gestes, et surtout par les visages et les expressions tout occidentaux, des groupes dont il a été question ci-dessus et qui furent complètement dominé par le style de l'Orient.

[1] **Idem**, p. 130.

Un important ensemble de fresques «fortement byzantinisantes», comme diraient les Italiens, est celui exécuté en 1228 dans la chapelle de St. Grégoire au monastère du Sacro Speco à Subiaco[1].

Ici on voit dans les deux voûtes du portique une ornementation à motif d'oiseaux entourés de guirlandes d'acanthes. Près de l'entrée est représenté Grégoire le Grand, vêtu d'un manteau rouge et portant la tiare. Il tient un rouleau ouvert dans une main, tandis qu'à ses pieds se trouve la figure nue et couverte de plaies de Job tenant également une inscription (fig. 89).

A l'intérieur de la chapelle à droite on voit le célèbre portrait de St. François qui y est représenté sans nimbe ou stigmates tandis que l'inscription nous dit Fr. Fraciscu (fig. 87). Ces différentes particularités ont fait croire que cette belle image aurait été exécutée durant une des visites que le saint d'Assise aurait faites au monastère; on s'est prononcé surtout en faveur de celle de l'année 1218[2]. Pourtant il y a de bonnes raisons pour en douter[3]. D'abord le portrait ne correspond aucunement à la description que nous trouvons du saint dans la biographie de Thomas de Celano. Ici on le voit de stature grande et imposante, fière même et de ses yeux sort un regard froid, calme et quelque peu hautain; une petite figure s'agenouille à ses pieds. Puis il ne me semble guère douteux que l'auteur de cette fresque est le même qui fit les autres peintures qui datent, comme nous verrons, de l'année 1228. Encore pourrait-on objecter qu'on s'imagine mal l'apôtre de l'humilité posant pour faire faire son portrait adoré par un donateur comme s'il avait été pleinement conscient de son importance.

L'hypothèse de M. Hermanin que cette fresque serait en quelque sorte une peinture commémorative de la visite de St. François au monastère, exécutée sur l'ordre du Pape Grégoire IX (1227—41), semble fort probable aussi pour la raison que ce Pontife, qui avait quatre-vingts ans au moment de son élection, est représenté comme d'âge moyen dans le tableau suivant qui se trouve sur la paroi à gauche de la fenêtre (fig. 88).

[1] Mabillon, Museum Italicum, Paris 1724 I p. 126. d'Agincourt, op. cit. pl. 100, 126 et VI pp. 339 et 386. X. Barbier de Montault, Subiaco, les fresques du Sacro Speco, Annales archéol. XVIII 1858 p. 350. Zimmermann, op. cit. p. 254. Toesca, Gli affreschi di Anagni p. 26. P. Egidii, G. Giovannoni e F. Hermanin, I. monasteri di Subiaco, Roma 1904 I p. 407 (Hermanin Gli affreschi). A. Colasanti, L'Amene, Bergamo 1906 p. 114.

[2] F. S. P. Westlake, On the authentic portraiture of. S. Francis of. Assisi London 1897 p. 3. E. Ricci, Il piu antico depinto francescano, Oriente Serafico XXII 1910 fasc. 8. L. Allodi, Il ritratto di S. F. nel monastero di Subiaco. Miscellanea Francescana XIII 1911 fasc. 1.

[3] H. Thode, Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien 2. Aufl. Berlin 1904 p. 71. Hermanin, op. cit. p. 434.

Ici nous retrouvons St. François dont seulement la tête est visible derrière le Pape Grégoire qui consacre la chapelle, un jeune clerc se tient près de lui. Une inscription en bas nous explique le moment solennel qui est ici représenté; d'autres lignes qui se trouvent en dessous[1] nous certifient que cette fresque fut faite dans la seconde année du pontificat de Grégoire IX qui reçut la tiare en 1227. Sur la même paroi en haut on voit un moine agenouillé près duquel on lit le nom «Frater Oddo»; il étend les mains vers un ange qui lui apparaît. A droite de la fenêtre un ange avec de larges ailes agite un encensoir, au-dessus de sa tête nous lisons que c'est St, Michel archange.

A droite de l'image de St. François on distingue vaguement une mi-figure du Christ et plus visiblement celle de St. Pierre aux pieds de laquelle s'agenouille un moine. Près de la tête de celui-ci on lit le nom «Frater Romanus» ce qui a fait croire à M. Toesca qu'il avait découvert ici le nom de l'artiste à qui nous devons ces fresques[2], opinion contre laquelle s'est prononcé — selon moi avec raison — M. Hermanin qui ne voit dans ce personnage qu'un donateur[3]. La même personne se trouve également agenouillée près de la figure de St. Paul qu'on discerne à côté de St. Pierre, une partie du nom est encore visible.

A droite de l'abside restent de vagues traces d'un St. Honuphre et en haut une assez importante Crucifixion, avec la Vierge, St. Jean, les soldats avec la lance et l'éponge, le soleil et la lune. La voûte contient quatre chérubins enveloppés de leurs ailes multicolores, les quatre symboles des Evangélistes et au centre un ornement géométrique. Enfin les fénêtres et le bord de l'abside sont ornés de guirlandes de feuilles et de fleurs.

On trouve à un autre endroit du sanctuaire des peintures qui formaient partie du même ensemble. A l'ancienne entrée près de la «Scala Sancta» reste encore — bien que fortement restauré — un buste du Christ entre deux anges. Au-dessous, une des niches contient l'image de St. Benoît vêtu de la robe de l'ordre tenant un volume ouvert et la pastorale, d'autres nous montrent un dessin décoratif à guirlandes.

D'une main différente et comme nous verrons, légèrement plus tardive, est une fresque qu'on voit à l'église inférieure dans une lunette en haut du mur gauche représentant St. Thomas de Canterbury, St. Nicolas assis et St. Etienne debout. Près de ce dernier se trouvent des armoiries, qui, selon Barbier de Montault auraient été celles de l'abbé Jean VI qui

[1] Hermanin, op. cit., p. 423.
[2] P. Toesca, op. cit., p. 29.
[3] Hermanin, op. cit., p. 434.

dirigea le monastère de 1217—27. Bien que le dire de cet auteur soit confirmée par un passage d'une description historique de l'abbaye de 1840 où il est constaté que cet abbé Jean fit peindre l'église inférieure et que ses armoiries y figuraient[1], le style de la peinture ainsi que les formes des lettres de l'inscription nous obligent à les placer une quarantaine d'années plus tard, c'est-à-dire vers 1200. Comme nous verrons en parlant de Conxolus celui-ci recouvrit environ trente années après leur exécution ces peintures sans doute toutes dues à une même main; nous constaterons que le dessin de l'ornementation primitive est encore assez souvent reconnaissable à travers ses repeints.

D'une exécution bien plus fine, mais d'une manière identique à la fresque qui orne cette lunette, est un panneau — à peu près inconnu — représentant St. Nicolas de Bari à l'église qui lui est dédiée à Scandriglia en Sabine. Le saint évêque vêtu d'une belle robe, ornée dans un style qu'on retrouve à Subiaco, est assis dans une attitude de bénédiction; en bas s'agenouillent deux adorateurs. C'est surtout le dessin calligraphique du visage qui relie les peintures de Subiaco et de Scandriglia.

Je me trouve presqu'entièrement d'accord avec la description raisonnée que M. Hermanin nous a donnée des fresques du Sacro Specco; je m'écarte cependant de sa manière de voir, quand il juge les fresques de la chapelle de St. Grégoire assez différentes les unes des autres pour les attribuer à deux mains diverses, dont l'une aurait produit les peintures représentant St. François, la consécration de la chapelle, St. Michel, le Sauveur au-dessus de l'ancienne entrée et les voûtes de l'atrium et de la chapelle même, tandis qu'à l'autre seraient dues la Crucifixion, le moine Oddo, et St. Grégoire avec Job. Il trouve ces dernières œuvres plus nerveuses montrant plus de vie et de force tandis que les premières lui semblent plus plates et moins vigoureusement exécutées. Il est vrai qu'une certaine différence dans les proportions peut être observée et je me rends parfaitement compte que dans la peinture de ces époques où il y avait une si forte tendance à produire des formes identiques les différences comptent bien plus que dans les écoles postérieures. Cependant il y a entre toutes ces fresques une telle correspondance même dans les détails techniques qu'il me semble impossible de les attribuer à deux auteurs différents. Comparons par exemple la figure de St. Grégoire avec celle de St. François, nous retrouvons, à part des cadres uniformes des ressemblances frappantes dans le dessin des yeux et de la barbe, ou bien dans la forme des doigts ou de la bouche, de plus les expressions ne

[1] Hermanin, op. cit., p. 427. Cet abbé Jean VI serait selon la chronologie composée par M. Egidi, Jean VIII. v. Egidi, op. cit., p. 213.

varient point et nous prouvent que les peintures sont dues à un même tempérament artistique. L'image de St. Thomas de Canterbury et des deux autres saints est par contre bien plus schématique dans l'exécution et morbide de sentiment, pourtant cette œuvre aussi appartient au même courant artistique mais l'artiste qui la produisit eut moins d'individualité et fut davantage influencé par Byzance.

Personne d'ailleurs ne niera que des éléments byzantins jouent un rôle assez important dans l'art du maître de la chapelle de St. Grégoire pourtant l'esprit de cet art n'a rien de commun avec l'Orient, l'individualité et l'animation des visages sont entièrement occidentales et distinguent d'une façon très marquée les fresques de Subiaco de celles de la chapelle de St. Sylvestre à l'église des Santi Quattro Coronati entre lesquelles à prime abord il semble exister une assez forte ressemblance.

Par contre on trouve des traits communs très importants liant les peintures de Subiaco avec certaines fresques de la cathédrale d'Anagni que M. Toesca attribue au même artiste qui fit les peintures du Sacro Speco, et comme il croit que celles-ci furent l'œuvre de «Frater Romanus», il continue à donner ce nom à l'artiste d'Anagni. M. Toesca reconnaît, il est vrai, que les fresques ici sont meilleures, mais il explique la différence en supposant que l'artiste aurait travaillé à Anagni à un âge plus mûr. Ici de nouveau je suis de l'avis de M. Hermanin qui croit les peintures de Subiaco d'une main différente de celle qui travailla à Anagni et qui lui semble de beaucoup supérieure.

Ce peintre exécuta une fresque représentant les Sts. Paul et Pierre, un saint évêque et St. Jean Evangéliste (fig. 91) placée en dessous de la peinture du 12e siècle où sont figurés Hippocrate et Galien[1], puis sur le pilastre à gauche de cette fresque, les figures d'un saint évêque, de St. Jean Evangéliste et St. Honuphre; dans les deux voûtes plus à droite[2] le Sauveur entre quatre épisodes de l'histoire de Samuel et la bataille de Maspht, sur le pilastre qui sépare ces voûtes on trouve au centre St. Honuphre avec St. Pierre et un apôtre et dans une autre voûte plus avant dnas la crypte[3] le même artiste nous montre d'autres scènes de l'histoire de Samuel.

Une Madone qui dans l'église supérieure se trouve sur le dernier pilastre à gauche est une œuvre d'une manière semblable mais ne me paraît pas due à la même main.

Dans le décor de ces voûtes l'artiste fait preuve des capacités hors

[1] Selon le plan de M. Toesca ce serait la voûte no II.
[2] Idem, voûte V et VI.
[3] Idem, voûte IX.

ligne. La bataille de Masphi est représentée dans un cercle autour d'une rosace. Le combat entre les Israélites et les Philistines est présenté devant nos yeux avec une vivacité extrême. Les différentes phases rendues avec un réalisme frisant la violence. La peinture voisine est exécutée dans un esprit tout autre; ici l'espace est encadré et diagonalement divisé par de riches bordures ornementales. Au centre se trouve une superbe mi-figure du Sauveur, majestueuse et impressionnante. Les quatre champs montrent des événements de l'histoire de Samuel (fig. 90). Ces tableaux qui contiennent beaucoup d'éléments architecturaux se détachent sur un fond d'azur produisant un effet des plus heureux. L'histoire de Samuel se poursuit dans l'autre voûte où la couleur du fond est plus importante encore puisque les architectures y manquent. L'encadrement et surtout les bordures qui séparent les quatre champs sont ici plus larges, ces dernières forment des divisions carrées.

L'artiste à qui nous devons ces fresques est un des grands peintres du 13e siècle. Dans les draperies il reste évidemment bien des traces de byzantinisme et c'est de la même origine que proviennent la solemnité des personnages, le raffinement dans l'exécution, la grâce et les proportions regulières. Mais de nouveau nous constatons trop d'animation dans les gestes et les traits, pour attribuer ces fresques à un artiste de l'Orient; l'image du Sauveur par exemple se distingue assez des types du Pantocrator; des traits de cette belle figure émanent une douceur et une compassion à l'expression desquelles l'Orient ne s'est jamais efforcé. D'autre part les exemples fournis jusqu'ici ont suffisamment démontré jusqu'à quel point les peintres de Rome se trouvaient alors sous l'influence orientale pour les croire capables de produire spontanément une œuvre qui unissait tant de qualités caractéristiques d'origine byzantine.

Comme pour les autres fresques d'Anagni M. Toesca place celle-ci aussi vers le milieu du 13e siècle. Cette date ne me semble pas inadmissible, bien qu'il me paraisse plus probable encore qu'elles soient légèrement plus anciennes, en ce cas elles pourraient bien avoir été commandées par le Pape Grégoire IX (1227—41) lui-même, puisque sa famille — les Conti — résidait à Anagni.

A Rome même nous ne trouvons que deux œuvres sans grande importance qui puissent se ranger avec les produits de ce groupe. A la chapelle à côté de la Platonia au St. Sébastien-hors-les-murs il reste des fresques que Mgr. Wilpert date du temps de Honorius III (1216—17)[1]. Nous y trouvons des morceaux plus ou moins importants du Massacre de Bethléem où un des soldats fend un des innocents devant le roi assis

[1] Wilpert, pl. 262.

sur un trône, puis le Christ dans une mandorla portée par des anges et au-dessus les Sts. Pierre et Paul, la Madone sur son trône entre deux anges, quatre médaillons de vieux saints barbus puis d'autres figures de saints, d'un cherubin et d'un archange et enfin lc Sauveur crucifié entre St. Jean et d'autres fidèles montrant leur désespoir.

D'une qualité supérieure sont quelques figures — en grande partie en fort mauvais état — qui ornent le mur gauche de l'église de S. Saba. Plusieurs grandes peintures occupant des travées entières y narrent la légende d'un saint. Les figures assez finement dessinées s'agitent parmi d'importantes masses de constructions; des motifs architecturaux avec une perspective à trompe-l'œil en ornent les cadres.

Tandis que de ces peintures-ci il ne reste que la préparation grisâtre, on voit sur le mur formant angle avec cette paroi et parallèle au mur d'entrée la Vierge assise sur un trône tenant l'Enfant bénissant entre trois saints, un moine, un évêque et un vieillard barbu, sans doute il y en avait quatre dont un a disparu. Cette fresque est néanmoins en partie assez bien conservée pour nous permettre d'apprécier la grâce de la ligne et le brillant coloris. L'artiste à qui nous devons cette œuvre appartenait, il est vrai, à la tradition byzantine mais avait assez évolué pour que nous qualifions son art d'italien.

Le Byzantinisme qui jusqu'ici se manifestait toujours d'une façon plus ou moins appréciable, manque souvent presque complètement dans les œuvres appartenant au courant qui fut le résultat de l'évolution de la peinture romane ou bien si quelques éléments orientaux peuvent y être découverts ils se limitent à des accessoires (comme p. ex. les gros bijoux ou quelque détail dans les draperies) mais ne forment jamais des parties essentielles de l'œuvre. L'évolution de la peinture à cette époque ne se borna donc point à une transformation du style byzantin ou à une application de ce style à des formes nouvelles puisque l'école dont nous nous occuperons maintenant se ressent bien plus de la tradition romane à laquelle elle doit la liberté du dessin et dont elle a presque toujours conservé le coloris plus clair plus brillant, quelques fois criard, qui en fut un des traits caractéristiques.

Le plus ancien produit encore existant de cet art est un fragment de l'addition qu'Innocent III fit faire à la mosaïque qui ornait l'abside de St. Pierre; c'est-à-dire une figure allégorique de l'Eglise et sa propre effigie dont un morceau est maintenant conservé au palais Torlonia[1]. Ce fragment ne montre que la tête, couverte de la tiare, coupée

[1] Le morceau est reproduit dans Mann, Lives of Popes, XII p. 26.

un peu plus bas que les épaules. L'exécution n'est pas très fine, surtout les contours sont trop prononcés mais l'expression est des plus vivantes et le regard est celui d'un homme fort et énergique. Comme type du visage ce portrait rappelle assez celui qu'on rencontre dans les miniatures de l'école bénédictine.

Une œuvre assez importante qu'on doit à son successeur Honorius III est l'ensemble de fresques qu'on trouve encore dans le portique de St. Laurent-hors-les-murs. D'après des aquarelles de 1639 conservées à la bibliothèque du Vatican[1], on voyait ici encore la mosaïque dont j'ai déjà fait mention, représentant le Sauveur imberbe entre la Vierge et St. Etienne et à gauche St. Laurent tenant par la main la petite figure du Pape Innocent III agenouillée; c'est donc lui qui ordonna la décoration du portique où l'on rencontre d'ailleurs des représentations d'événements de sa vie; ainsi on l'y voit donnant la communion à Pierre de Courtenay qu'il avait en 1217 couronné empereur de Constantinople dans la même basilique. La plupart des tableaux cependant représentent les légendes de St. Etienne, St. Laurent et St. Hippolyte auxquels, sur la façade, trente deux scènes sont dédiées. Selon le recueil du Vatican on lisait à côté de la représentation du martyre de St. Laurent l'inscription: «Hoc opus fecit fieri Dñs Matheus Scē Albt P Aīa (anima) sua» et au-dessus d'une des portes la signature: «Paulus Hes et Filippus filius eius fecerunt hoc opus». Sur la paroi droite sont représentés douze tableaux ayant trait à l'histoire de l'empereur Frédéric II, dont l'un nous fait voir comment ses bonnes et ses mauvaises actions sont pesées les une contre les autres.

A ce qu'il semble le même portique aurait contenu des figures illustrant l'histoire du Veau d'or et de la Ceinture d'or, mais de celles-ci aucune reproduction ne nous est parvenue[2]. Enfin à l'intérieur sur le mur d'entrée on voit encore des représentations de la vie de St. Sixte et St. Laurent.

Toutes ces fresques sont tellement repeintes qu'il est impossible de se faire une idée exacte de leur aspect original. Cependant il semble certain que l'élément byzantin — s'il y était présent — fut extrêmement faible, au moins on n'en trouve trace ni dans les œuvres sous leur aspect actuel ni dans les aquarelles du 17e siècle. Par contre dans les

[1] Ces aquarelles furent exécutées par A. Eclissi, Vatican Barberini 4403. v. aussi d'Agincourt, pl. 99, vol. VI, p. 336. S. Foresi da Morrovalle, La basilica di S. L.-f-d-m. illustrata con append. di Tito Bollici, Bologna 1861. E. M. Bozzoli, Brevi cenni storici etc. della basilica di S. Lorenzo extra muros. Roma 1894. Wilpert, p. 953.

[2] Wilpert, p. 974.

unes et les autres on constate une liberté dans le traitement, un sens très prononcé du réalisme dans l'action et un don pour la narration vigoureuse et raffinée. Il n'y a donc aucun doute à ce qu'il faut joindre cette série aux produits de l'école dont nous nous occupons en ce moment; il semble même fort probable qu'elle en fut un bon produit.

Deux séries de fresques dues à des mains différentes et provenant l'une et l'autre de l'église de Ste. Agnès en Trastevere forment maintenant partie du musée du Latran[1]. Onze de ces tableaux illustrent la légende de Ste. Catherine d'Alexandrie (fig. 92), onze autres celles de différents saints. De ceux-ci il sera question en traitant de l'école de Cavallini. La première série semble par contre exécutée dans une manière plus archaïque. Le coloris en est assez violent, surtout les rouges et les jaunes produisent un effet peu harmonieux. L'œuvre date des premières années de la seconde moitié du 13e siècle.

Peut-être faut il placer ici les fresques entièrement repeintes qu'on trouve dans l'église de S. Passera — défiguration d'Abbacyrus — qui se trouve endehors de la Porta Portese presqu'en face de St. Paul-hors-le-murs. Dans l'abside même on voit en haut le Sauveur entre St. Pierre, St. Paul et les deux Sts. Jean en bas la Madone assise sur un trône entre St. Michel, archange, transformé en Ste. Praxède-Abbacyrus, le Sauveur assis, St. Jean, St. Jacques Majeur et un saint franciscain qui pourrait être St. François même ou bien St. Antoine de Padoue; de deux petites figures agenouillées aux pieds de la Vierge une seule reste visible. L'arc est orné d'une composition apocalyptique. Au centre un médaillon entre quatre chandeliers, contient l'Agneau Divin des côtés sont représentés les symboles des évangélistes. Les quatre saints qui y figurent sont St. Jean, Ste. Agnès et probablement Stes. Pontienne et Praxède.

Des dessins du 17e siècle conservés à Windsor et les figures abimées ne suffisent pas cependant à nous faire comprendre exactement le style original de ces peintures[2].

Mieux conservée est la fresque de 1256 qui se trouve sur le mur d'entrée de l'église de St. Laurent-hors-les-murs près du tombeau du cardinal Guglielmo Fieschi[3]. Ici sont représentés le Sauveur entre St. Lau-

[1] O. Marucchi, Guida del Museo cristiano Lateranese, Roma 1898, p. 178—179 date les premières du 11—12e siècle, les autres du 13e. Crowe and Cavalcaselle, History of Italian Painting, ed. Langton Douglas, London 1903, I, p. 52, les attribue toutes au 11e siècle. L. Nardone, L'antico oratorio di S. Agnese in Trastevere con pitture cristiane del sec. IX, Roma 1870, au 9e. Zimmermann, op. cit., p. 248, leur donne enfin leur propre place.

[2] C. R. Morey, Lost mosaics and frescoes of Rome, p. 55.

[3] Aquarelle de 1639 par A. Ecclissi à la Vaticana Barb. 4403 fol. 46—7. d'Agincourt, pl. 106[4] et vol. VI, p. 359.

rent et St. Etienne qui recommandent les figures agenouillées d'Innocent IV et du cardinal qui étaient parents. Sur les côtés se tiennent St. Hippolyte et St. Eustache; sur la paroi latérale la Vierge avec l'Enfant est représentée. Le style de cette œuvre est assez archaïque et rigide pourtant la peinture a plus de rapports avec l'ancienne tradition romane qu'avec l'école byzantine qui se manifeste pourtant dans la draperie de la robe du Sauveur. Les pommettes sont encore indiquées par des taches rouges. Les figures sont plus vives que solennelles le Sauveur a une expression qu'on pourrait qualifier de gaie; la Madonne aussi sourit.

Je crois que les fresques qui ont été retrouvées dernièrement dans la chapelle de Ste. Barbe près de l'église des Santi Quattro Coronati doivent dater de quelques dizaines d'années plus tard et comme M. Muñoz a constaté que la décoration de la voûte ici est presque identique à celle que nous trouverons tout à l'heure dans le Sancta Sanctorum que commanda le Pape Nicolas III (1270—80) il paraît probable que les peintures de cette chapelle lui sont dues également[1].

De la décoration de la voûte il ne reste pas grand'chose. Nous voyons pourtant que des bordures ornés forment des diagonales sur un fond étoilé et divisent les quatre champs dont chacun contenait le symbole d'un Evangéliste; la silhouette ailée d'un d'eux reste encore bien visible. Au-dessous on retrouve quelques vestiges dè fresques qui semblent avoir trait à la légende de la sainte titulaire et qui malgré leur état dilapidé nous permettent d'admirer la vivacité du regard et du mouvement. Dans l'abside de gauche reste assez bien préservée la partie supérieure d'une Madone tenant l'Enfant bénissant au centre de ses genoux. Ces figures sont accompagnées de deux saints vieillards un de chaque côté, tandis qu'en haut de l'abside on voit une conque ornementale d'une forme identique à celle que nous trouvons dans les mosaïques des siècles antérieurs[2].

De la même époque et d'un artiste d'un tempérament semblable me paraît une petite fresque curieuse que M. Muñoz date cependant du 14[e] siècle. Elle se trouve sur un pilastre de l'église des Sti. Quattro Coronati à gauche de l'entrée principale et représente probablement l'architecte Rainaldo discutant avec le recteur du monastère au sujet des travaux à faire, au moins c'est là l'interprétation vraisemblable qu'en donne M Muñoz[3]. Au-dessous d'un des personnages on lit l'inscription «Mag.

[1] Muñoz, op. cit., p. 37.
[2] de Gruneisen, op. cit., p. 307, place cette dernière figure au 14[e] siècle.
[3] Muñoz, op. cit., p. 73.

Rainald'», il converse en gesticulant avec un moine bénédictin placé en face de lui. Le tableau est entouré d'un cadre orné de petites croix comme nous en avons trouvé à Subiaco. L'exécution est un peu plus schématique que celle des peintures de la chapelle de Ste. Barbe.

Une série fort significative pour la transformation de la peinture romane durant le 13e siècle, est celle que nous trouvons dans l'église de Sta. Maria in Vescovio située près de Stimigliano en Sabine dont c'est la cathédrale[1]. L'important cycle était depuis longtemps partiellement recouvert par la chaux mais pendant que j'écris ces lignes les travaux pour l'en délivrer sont déjà assez avancés.

Suivant le canon byzantin, représenté en Italie par exemple à S. Angelo-in-Formis, le mur d'entrée est orné du Jugement Dernier. Quand je visitai l'église il n'y avait de visible que le Christ assis sur un trône gemmé dans une mandorla faisant d'une de ses mains étendues le geste de recevoir les Justes, de l'autre celui de répudier les Damnés, les instruments de la Passion groupés autour de lui et quelques têtes en bas à gauche.

Sur chacune des parois se trouvent deux rangées de scènes; sur celle de gauche sont représentées des événements de l'Ancien Testament, ici il ne reste visible qu'une partie de la rangée inférieure où l'on voit des tableaux de l'histoire d'Isaac et ses deux fils[2]. Le mur en face était orné d'un cycle emprunté au Nouveau Testament allant de l'Annonciation jusqu'à la scène des trois Saintes Femmes au Tombeau vide[3].

[1] Stegenseck, S. Maria in Vescovio Kathedrale der Sabina, Byzant. Quartalschrift XVI, p. 15. L. Fiocca, La chiesa di S. Maria in Vescovio. Arte Christiana III, 1915, p. 368. Les peintures pas très importantes qui ornent l'autel en brique placé sur le pavé primitif de l'église représentent les deux Sts. Jean indiquant l'Agneau Pascal, la Vierge et l'Enfant entre deux anges et quatre saints dont un manque, et plus bas deux Papes. C'est un travail assez grossier et provincial qui peut dater de la fin du 11e siècle.

[2] Stegenseck les croyait des scènes de la légende de quelque saint. Les fresques représentent Esau tenant l'arc et la flèche devant son père, le même tenant un lièvre, Jacob, les mains et le cou couverts de peau présentant un plat à Isaac. tandis que Rebecca regarde de derrière un rideau, Isaac bénissant Jacob (?), de deux autres scènes il ne reste que des débris. A la rangée supérieure quelques taches de couleurs trahissent la présence de peintures sous la chaux.

[3] A la rangée supérieure on voit l'Annonciation où la Madonne est assise et l'ange debout, puis deux tableaux manquent complètement, suivent l'Adoration des Mages, la Présentation au Temple (?) (il ne reste qu'une figure de femme debout) et la Fuite en Egypte où un ange conduit l'âne tandis que St. Joseph suit derrière. Plus bas ce sont la Transfiguration où le Sauveur se trouve entre Moïse et Elie tandis que devant lui s'agenouille St. Pierre entre deux apôtres dont un manque, l'autre semble renversé par l'épouvante, puis la Cène qui a lieu autour d'une table ronde, Judas se trouve seul devant la table, le Sauveur lui met un morceau dans la bouche, Pierre est assis par exception à côté du Christ. Le Baiser de Judas est une scène presque violente ainsi que la Crucifixion où l'on voit en dehors du Christ, la Vierge, une sainte

Le peintre qui produisit cette importante série combinait dans son art des éléments primitifs et archaïques du coloris et des dessins à des perfections dramatiques et réalistes dont les racines se trouvent plutôt dans la peinture romane que dans celle plus réservée de Byzance.

C'est comme coloriste que le maître de Sta. Maria in Vescovio fut le plus traditionaliste et le plus fidèle disciple de l'école romane. Ainsi dans le tableau de la Transfiguration nous trouverons par exemple la chevelure rousse du Seigneur contre un nimbe jaune contourné de brun sur lequel est dessinée une croix bleue; dans la Cène le Redempteur est vêtu d'une tunique rouge foncé sur laquelle il porte un manteau rouge clair, et l'âne de la Fuite en Egypte est franchement rose. De semblables défauts d'harmonie dans le coloris sont encore soulignés par le ton clair dont se servait le peintre. Des archaïsmes dans le dessin sont moins fréquents; un exemple intéressant nous est offert cependant par la perspective de la table de la Cène qu'on semble voir d'en haut. D'une façon générale les plis sont lourds et tombent trop régulièrement, et l'ombre indiquée en vert suit trop parallèlement les extrémités.

Les qualités de l'œuvre contrebalancent cependant largement ces archaïsmes. Souvent l'artiste réussit à nous montrer des figures impressionantes, comme celle du Sauveur, dont le type est assez singulier. Les Apôtres, parmi lesquels on distingue surtout St. Pierre, sont grandioses tant par leur statures que par leurs traits solennels et expressifs. Une des saintes femmes au tombeau est d'une beauté régulière qui semble directement inspirée d'une œuvre antique. Le Sauveur sortant de sa tombe est une apparition pleine de majesté; dans le Baiser de Judas les gestes brusques propres, au type iconographique, sont transmués en une violence tragique. La Crucifixion avec la Madone s'évanouissant entre les bras d'une de ses compagnes et la souffrance profonde exprimée par le visage du Christ sur la croix est une image saisissante.

Il serait hautement important de pouvoir donner la date exacte de cette œuvre d'art, qui clairement forme le lien entre la vieille tradition romane et le grand mouvement artistique qui se produisit à Rome à la fin du 13e siècle. L'auteur appartenait-il à cette période et avait-il gardé quelques archaïsmes qui alors donneraient à ses peintures l'aspect plus ancien qu'elles ne sont, ou fut-il un pionnier du grand mouvement qui bientôt allait prendre son essor?

Cette dernière hypothèse me semble la plus probable puisque l'art du maître réunissait trop de qualités pour qu'on puisse admettre qu'il

femme, St. Jean et le centurion converti; à la Resurrection le Christ sort majestueusement de sa tombe entourée de quatre soldats, des Femmes au Tombeau, il reste les trois saintes visiteuses et l'ange assis indiquant le sépulcre dans lequel est demeuré un linge.

aurait gardé tant de traits primitifs que tous ses contemporains avaient déjà abandonnés. Ces raisonnements me le font considérer comme un artiste ayant travaillé dans le troisième quart du 13e siècle; les fresques de Sta. Maria in Vescovio doivent avoir été exécutées vers la fin de cette période; son art fut en plus particulièrement important pour la formation de Cavallini comme nous le verrons plus loin[1].

Plus intéressant encore pour le développement de l'art fut le peintre Conxolus qui signa une série de fresques assez étendue dans l'église inférieure du Sacro Speco à Subiaco. M. Frothingham[2] ainsi que des auteurs plus anciens comme Rosini est d'avis que l'artiste fut grec[3]. D'autres par contre soutiennent l'opinion qu'il était romain[4]. Comme une des figures représente le Pape Innocent III tenant l'acte d'une donation pécuniaire faite au monastère en 1203, il semble possible que cette peinture ait été exécutée à ce moment et bien plus tard repeinte par Conxolus. Les formes assez archaïques des lettres tant du nom du Pape que de la bulle qu'il tient confirment cette hypothèse. En recouvrant les vieilles peintures, l'artiste aurait laissé les inscriptions intactes, mais il se pourrait également que la peinture d'Innocent III fit part de l'ensemble dont il a été déjà question auquel appartenait la fresque des Sts. Thomas de Canterbury, Etienne et Nicolas datant vers 1260.

La partie la plus importante de l'œuvre de Conxolus forment les huit représentations de la légende de St. Benoît selon la biographie de St. Grégoire, qui se trouvent sur les murs de l'église (figs. 93—4). Au-dessus de deux de ces tableaux on voit des ronds contenant des images de St. Benoît et Ste. Scolastique; au-dessus d'une fenêtre un autre médaillon porté par deux anges contient la mi-figure du Christ. Un motif semblable se trouve à droite du dernier tableau du cycle tandis qu'au-dessus de l'entrée est représenté l'Agneau mystique entre les deux Sts. Jean. Les figures dans les voûtes ont été repeintes après l'époque de Conxolus et il serait difficile de dire quel aspect elles avaient auparavant; cependant il semble bien que M. Hermanin avait raison en y découvrant la manière de l'artiste byzantin à qui nous devons l'image de St. Thomas de

[1] Les attributions de Stegenseck et Fiocca qui placent ces fresques à des dates très antérieures sont insoutenables.

[2] A. L. Frothingham, Byzantine Artists in Italy, American Journal of Archeol. IX[1], p. 45.

[3] G. Rosini, Storia della Pittura Italiana I, p. 144. d'Agincourt, op. cit., pl. 100 et vol. VI, p. 339 insiste également sur le style grec de ces peintures.

[4] Hermanin, op. cit., p. 472. G. Modigliano, Die Klöster von Subiaco. Zeitschr. f. bildende Kunst. Neue Folge XVIII, 1906—7, p. 279. Crowe and Cavalcaselle, op. cit. I, p. 72. A. Venturi, op. cit., V, p. 192.

Canterbury et les deux autres saints repris par Conxolus et enfin déformés par une main plus lourde et bien postérieure.

La première de ces voûtes est ornée de l'Agneau mystique au centre et les symboles des Evangélistes autour. Dans la seconde on voit au milieu un médaillon contenant St. Benoît entouré de huit figures de saints. sortis de son ordre, dont la taille varie de la mi-figure à la figure en pied selon l'espace disponible. La troisième voûte enfin contient l'image du Sauveur entouré de chérubins et des Sts. Pierre, Jean l'Evangéliste, Paul et André.

Dans plusieurs figures de la seconde voûte et dans les chérumbins de la dernière, l'art tout inspiré de Byzance du peintre qui les orna le premier est bien visible et fait un effet curieux à côté des types que produisit Conxolus.

Conxolus exécuta sans doute les figures d'anges et des saintes Catherine, Victoire, Apollonie et Anatolie, entièrement repeintes, dans le corridor qui conduit de l'église à la chapelle de St. Grégoire et les deux figures de femmes agenouillées qui adorent Ste. Chelidonia. Ici se trouve aussi le dernier tableau de la série de St. Benoît.

Plus importantes sont deux peintures se trouvant dans l'escalier qui descend de l'église supérieure à celle située plus bas. Celle de droite est la fresque à laquelle j'ai déjà fait allusion à cause de l'acte de 1203 au-dessus de laquelle apparaît la mi-figure du Pape Innocent III et que touche St. Benoît plus petit et agenouillé à gauche. L'autre fresque qui se trouve dans une niche à gauche nous montre sur un fond architectural la mi-figure de la Vierge tenant l'Enfant sur son bras entre deux anges en adoration, dans le fond on lit la signature «Magister Conxolus pinxit Hoc opus».

Conxolus fut le premier, après les peintres qui travaillèrent pendant le 9ᵉ et le 11ᵉ siècle à St. Clément, à rendre cette perfection à l'élément narratif; il faut même reconnaître que dans cet effort il dépassa tous ses prédécesseurs. Avec le désir d'être communicatif Conxolus fait gesticuler tous ses personnages, il leur donne des attitudes qui avant tout sont expressives et des visages dramatiques. Le but principal du maitre fut évidemment celui de raconter d'une façon compréhensible.

Ses préoccupations artistiques sont bien moindres. La Madone et les anges à côté desquels il mit sa signature sont assez laids et les belles figures font l'exception dans son œuvre. Cependant quelques-unes comme celle du Pape Innocent III et de Ste. Chelidonia prouvent que l'artiste comprit la valeur des traits réguliers. Encore ne devons nous pas perdre de vue que sous les figures visibles de nos jours se trouve fort probab-

lement un dessin plus ancien et assez byzantin; ceci explique les différences d'aspect entre les visages ovales et sans indication excessive de traits qui sont entièrement dus à Conxolus et les autres allongés et d'une exécution plus schématique où perce l'œuvre primitive.

La réintroduction du réalisme dramatique dont la signification artistique semblait avoir été perdue pendant des siècles a une importance énorme puisque dans la formation de la grande école romaine du dernier quart du 13e siècle il a joué un rôle important, sans elle l'art de Giotto n'aurait pas eu d'ancêtres. Il faut bien distinguer l'esprit tragique qui émane des Crucifix franciscains, du naturel du récit que nous montre Conxolus. Vu rétrospectivement il parait bien que pour l'apothéose de la peinture romaine c'est cette deuxième tendance qui en a determiné davantage l'évolution.

Comment Conxolus a-t-il trouvé sa voie? où fut-il preparé à cette manière de représenter? Est-il allé étudier des fresques romaines en son temps vieilles de deux siècles ou l'école de la narration naturelle a-t-elle toujours eu quelques adhérents pendant le laps du temps qui sépare Conxolus de la deuxième série de St. Clément et dont les produits ne nous seraient pas parvenus? Cette dernière hypothèse ne me parait pas vraisemblable. Je croirais plus facilement que le talent de Conxolus fut le produit d'une rencontre de circonstances favorables: le réveil de l'art pictural en général, cette liberté dans la représentation par laquelle l'art roman s'était déjà séparé de celui influencé par Byzance et enfin la capacité d'observation fidèle et de reproduction exacte que le peintre avait incontestablement, cet ensemble fait de l'art de Conxolus une introduction à celui de Giotto.

Lanzi et Rosini furent d'accord sur ce point que les fresques de Conxolus dataient de 1219. Il n'en est rien. M. Hermanin les place, avec raison, dans la deuxième moitié du 13e siècle. Comme le style de l'œuvre est, ainsi que je viens de le montrer, assez indépendant des autres œuvres de cette période il est assez hasardeux de préciser davantage, pourtant il me paraît bien certain que les peintures de Conxolus sont plus anciennes que les fresques et les mosaïques romaines dont nous connaissons la date et qui sont des dernières années du 13e siècle, d'autre part ses tableaux en couvrent d'autres executées vers 1260, de façon qu'il semble probable que Conxolus travailla au Sacro Speco dans la dernière vingtaine d'années du 13e siècle, comme l'a proposé M. Venturi.

Quelques autres œuvres qu'on trouve à Rome ou dans les environs

n'ont de l'intérêt que pour nous fournir la preuve que les peintures appartenant à ce même groupe furent assez nombreuses. Ainsi le musée de Latran conserve une fresque représentant un saint martyr provenant de l'église de S. Bonossa in Trastevere qui, malgré l'état déplorable dans lequel elle se trouve et auquel on a voulu remédier par des retouches peu judicieuses est évidemment un produit de cette tendance.

Dans le portique de Ste. Marie in Trastevere on voit deux représentations du Message Angélique dans lesquelles on devine en dessous d'un repeint presque complet, exécuté à la fin du 13e siècle, des œuvres bien plus anciennes. Cette supposition est confirmée par la figure du saint-roi Venceslas de Bohême qui se tient à côté de la fresque placée sur le mur d'entrée. Son visage surtout a gardé son aspect primitif et nous montre un dessin ne datant guère d'une époque postérieure au 13e siècle, mais exécuté sans trace de byzantinisme. L'Annonciation a lieu sous un abri ouvert où la Vierge est assise lisant près d'un pupitre, à ces pieds s'agenouille un petit donateur. L'ange agenouillé porte une branche de lys et lève la main tandis qu'en haut, derrière lui, apparait Dieu le Père qui envoie la colombe.

L'autre peinture du même sujet qui se trouve sur le mur gauche du portique, est identique à celle-ci, seulement il y manquent le saint roi de Bohêne et l'adorateur. On croirait volontiers qu'il s'agit ici d'images votives, surtout parceque l'ensemble des peintures effectuées dans le portique et qui nous est connu par des aquarelles d'Eclissi exécutées en 1640 [1] fut assez hétéroclite. A part l'Annonciation avec le roi Venceslas dont nous devons l'identification à ces aquarelles, on y voyait une Madone allaitant l'Enfant entourée de saints et d'adorateurs datant de 1400, et une figure de St. Jean maintenant complètement disparue. Dans un tabernacle une autre Madone tenait l'Enfant bénissant: le type et la forme du trône font ici plutôt penser à une œuvre des environs de 1300; de cet ensemble faisaient encore partie un St. Michel tuant le dragon et deux mi-figures du Sauveur. Eclissi semble juger toutes ces œuvres de la même époque et croit possible qu'elles aient été exécutées par ordre du cardinal Rainaldo Brancacci qui avait son palais à côté de l'église. Celui-ci reçut le chapeau en 1385 ce qui correspond mal avec l'idée que nous nous faisons d'après le fragment original et les aquarelles de la plupart de ces peintures; le cardinalat de Landolfo Brancacci qui commença en 1294 me semble une période plus vraisemblable.

Un peu plus importantes et surtout mieux conservées sont quelques-

[1] Mosaichi e pitture della basilica di Sta Maria in Trastevere. Copiate fedelmente da Antonio Eclissi l'anno 1640 Vatic. Cod. Barb. 4404.

unes des peintures qui se trouvent dans l'église de Ste. Marie Majeure à Toscanella que Zimmermann comparait avec de bonnes raisons avec les fresques détachées provenant de l'église de Ste. Agnès et maintenant au Latran[1]. Ce sont un saint évêque sur la dernière colonne à gauche, une Ste. Catherine sur la paroi droite et près de là une Madone sur un trône orné de mosaïques cosmatesques, autour de laquelle volent quatre anges, tandis que des saints chevaliers se tiennent à ses côtés; les attitudes des figures principales sont assez animées. Sur le dernier pilier à droite on voit d'autres scènes sans doute illustrant une légende — deux femmes suivies d'un ange devant un prêtre disant la messe et trois femmes parlant ensemble — exécutées par une main plus lourde et dans des couleurs très vives.

La persistance du style narratif populaire après que les grands artistes romains avaient à la fin du 13e siècle déjà donné une autre direction au développement de la peinture nous est attestée par quelques fresques à S. Giovanni in Argentilla près de Palombara Sabina où nous voyons un saint entouré d'adorateurs agenouillés, Guillaume d'Aquitaine attaquant le monastère de Clairvaux, et St. Bernard le délivrant par la force de l'hostie[2]. Ce sont des peintures sans portée artistique mais intéressantes à cause de leur naïveté expressive. Elles datent probablement des environs de 1300.

L'élément le plus caractéristique dans ces œuvres que j'ai cru devoir grouper ensemble comme formant le courant narratif[3], est la liberté qui se manifeste tant dans la composition que dans le dessin et surtout dans l'invention des moyens par lesquels l'action est représentée. Il est évident que la peinture romane avait ouvert le chemin à cette tendance puisque dans une plus faible mesure l'artiste de cette vieille école s'efforçait déjà à produire une image où le conventionalisme entravait peu la reproduction de la réalité. Les artistes du 13e siècle allaient plus loin dans cette voie, il se laissaient guider par leur propre vision et se détachaient pour cela bien plus des peintres de l'école romane que les fidèles de la manière byzantine ne le faisaient à l'égard de leurs prédécesseurs; puisque la tradition grecque resta toujours plus vive et inspira davantage ceux qui la suivirent. D'ailleurs ce style dominait presque toute la peinture italienne du 13e siècle, et ce n'est qu'à Rome qu'on constate un groupe assez important d'artistes qui ne le subissait pas.

[1] Zimmermann op. cit. p. 309.

[2] A. Colasanti, L'Amene. Bergamo 1906, p. 26.

[3] M. Venturi exprime l'avis assez surprenant — vol. V, p. 195, note 1 — que dans la deuxième moitié du 13e siècle il n'existait pas dans la peinture romaine un courant byzantin et un autre populaire.

Il reste à constater que les différences entre les descendants de l'école romane et byzantine ne se limitaient pas au style de l'œuvre puisque d'une façon générale les sujets aussi appartiennent plutôt à une direction qu'à une autre. Le style byzantin est celui de la vénération, de la piété et de la glorification théologique, thèmes représentés par les Madones, les Christs sur la Croix et le Jugement Dernier ou d'autres compositions apocalyptiques. Par contre l'éole romane se transmua en celle du récit. Evidemment de multiples exceptions nous contrediraient si nous essayions de faire de ces tendances une règle absolue, ainsi le cycle narratif de la chapelle de St. Sylvestre appartient au courant byzantin dont on ne trouve par contre pas trace dans bien des Madones et il serait plus juste de dire que les deux grands courants ne se limitaient pas à leurs sujets favoris mais qu'ils y excellaient.

IX.

L'APOGÉE DE L'ÉCOLE ROMAINE DANS LE DERNIER QUART DU 13e SIÈCLE: CIMABUE, TORRITI, COSMATI ET CAVALLINI.

A Cimabue et Cavallini les deux grands maîtres qui dominèrent le développement de la peinture italienne à la fin du 13e siècle tant d'études et d'écrits ont déjà été dédiés que je ne permettrai de ne pas répéter, exposer ou discuter toutes les théories qui existent les concernant mais je me limiterai à donner ici les faits les plus significatifs et de démontrer leur importance pour notre sujet. Ils furent les réformateurs des deux courants qui, dans leur temps, constituaient la peinture romaine, la base de l'art de Cavallini se trouve dans les formes romanes qu'il ennoblit sous l'impulsion d'un retour aux formes antiques d'une façon tellement géniale et personnelle que c'est à peine si non pouvons en constater les origines éloignées. Cimabue par contre bien qu'ayant une individualité artistique assez prononcée s'en tenait davantage à la tradition byzantine. Cavallini et Cimabue ne furent d'ailleurs que les sommités des deux groupes entre lesquels se partageaient les peintres romains de leur temps.

CIMABUE.

Il faut bien que j'explique ici en quelques mots les raisons qui me font citer Cimabue comme jouant un rôle aussi important dans l'école romaine. Je ne conteste pas l'origine toscane de l'homme et de certains éléments de son art, pourtant on place le génial artiste plus facilement à Rome qu'à Florence.

Comme Cavallini, Torriti et Rusuti il pratiqua autant l'art de la mosaïque que de la peinture. L'œuvre la plus importante qui nous soit par-

venue de lui est cette série de fresques à l'église supérieure d'Assise où, à ce qu'il semble ne furent admis que des peintres venant de Rome. Comme personnalité artistique il est parfaitement compréhensible comme romain, tandis qu'il serait seul et isolé dans l'ambiance florentine qui ne produisit à ce qu'il semble que les auteurs de quelques crucifix et autres panneaux assez archaïques, les mosaïstes dont on voit les œuvres au Baptistère et à San Miniato et enfin l'énigmatique Coppo di Marcovaldo, florentin, peintre de panneaux qui travailla tranquillement en 1261 à Sienne pendant que cette ville fut en guerre avec Florence[1].

Cimabue se trouva à Rome en 1272 et sans doute ce ne fut pas le seul peintre-mosaïste qui eût émigré de l'Arno au Tibre puisque Vasari nous donne la même information pour Gaddo Gaddi. Je crois que nous pouvons admettre que Cimabue fut un artiste ambulant qui, non seulement s'était formé à Rome mais trouva aussi à y utiliser son talent plus qu'à Florence où pourtant il semble avoir travaillé quelquefois.

En somme un artiste de la trempe et du tempérament de Cimabue pouvait être sûr d'être parfaitement apprécié à Rome où il fut le plus grand d'un groupe d'artistes qui travaillèrent dans la même manière. Pourtant il serait erroné de dire que l'artiste ne doit rien à son origine toscane, au contraire il connaissait l'union de l'esprit dramatique avec certaines formes byzantines qu'on pourrait qualifier de dramatisme franciscain ; Cimabue l'avait vu chez des peintres de Crucifix comme Giunta Pisano ou Ranieri d'Ugolino dont il suivait d'ailleurs assez fidèlement le modèle dans le centre de sa grande Crucifixion à Assise.

Je résumerai brièvement les faits connus sur Cimabue et les questions que sa personnalité artistique ont soulevées[2].

Vasari nous affirme qu'il naquit en 1240 ce qui est possible, mais

[1] P. Bacci, Coppo di Marcovaldo e Salerno di Coppo, L'Arte 1900, fasc. I et Documenti Toscani per la Storia dell' Arte, Firenze 1912 II, p. 1.

[2] H. Thode, op. cit., passim. Zimmermann, op. cit., p. 167 etc. G. Fontana, Due documenti inedite riguardante Cimabue, Pisa 1878. J. Strzygowski, C. und Rom, Vienna 1888. Wickhoff, Ueber die Zeit des Guido da Siena, Mitteil. des Instituts für Oesterr. Geschichtsforsch. X 1889, p. 244. H. Thode. Sind uns Werke von C. erhalten, Repert. f. Kunstgesch. XIII 1890, p. 1. E. Trenta, I musaici del Duomo di Pisa e i loro autori, Florence 1896. Richter, Lectures on the National Gallery. 1898, p. 1. P. Galetti, Istoricographi fiorentini, Arte e Storia, XVIII 1899, p. 124. R. Fry, Giotto, Monthly Review 1900, p. 144. Wood Brown, C. and Duccio at S. Maria Novella, Repert. f. Kunstwissensch. XXIV 1901, p. 127. Langton Douglas, The real C., Ninetheenth Century 1903, p. 453. A. Venturi, Dittico attribuato a C. nell espozione di Grottaferrata, L'Arte 1905, P. 199. A. Aubert, Die malerische Dekoration des S. Francesco Kirche in Assisi, ein Beitrag zur Lösung der C.-Frage, Leipzig 1907. G. Lafenestre, St. François d'Assise et Savonarola inspirateurs de l'art italien. Paris 1911 (p. 117 Cavallini et C.) B. Berenson, A newly descovered C., Art. in America 1920, p. 251.

le biographe arétin a inventé qu'il s'appela Giovanni, que sa famille fut d'origine noble et qu'il mourut en 1300. Le nom sous lequel il apparaît pour la première fois est «Cimaboue pictore de Florencia». C'est ainsi qu'il est mentionné dans l'acte de Juin 1272 dans les archives de Ste. Marie Majeure à Rome, tandis que dans le document de 1302, par lequel on le charge de faire un tableau pour l'hôpital de Pise, on l'appelle «Magister Cenni dictus Cimabue pictor condam Pepi di florentia di populo Sancti Ambrosii». Cet ordre lui fut donné en même temps qu'à Nicolas Apparechiati après qu'il eût achevé la mosaïque de la cathédrale. Il succéda en août 1301 à un certain maître Francesco comme chef de travaux de cette mosaïque et restait dans cette charge jusqu'à janvier 1302. Il occupa ce poste pendant 94 jours ce qui est la plus longue période qu'un artiste l'ait conservée à l'exception d'un de ses prédécesseurs qui le tint pendant 164 jours. A part la figure de St. Jean qu'il termina, Cimabue dirigea quelques détails dans la figure du Christ; la Vierge ne fut ajoutée qu'en 1321.

Comme son prédécesseur François, Cimabue touchait 10 sous par jour tandis que le maximum payé aux autres fut 4 sous, plusieurs n'en reçurent que 2 ou même moins. Enfin un renseignement contemporain sur Cimabue nous est donné par Dante qui dit dans des vers trop souvent cités pour que je les répète encore, qu'avant Giotto, Cimabue fut l'artiste le plus renommé.

Sur les œuvres qu'il faut attribuer au maître il existe une certaine tradition qui le reconnaît comme l'auteur d'un panneau représentant St. François dans l'église dédiée à ce saint à Pise, existant encore et qui n'est certainement pas de lui; des fresques d'Assise, dans le cloître du Saint Esprit à Florence, dans la «Pieve» d'Empoli et la Madone Rucellai à Ste. Marie Nouvelle de Florence. Cette liste nous donne en partie Albertinelli, mais surtout l'anonyme Gaddiano de la bibliothèque nationale de Florence[1], source de la première moitié du 16e siècle qui à son tour a puisé dans le livre d'Antonio Billi[2]. Moins complet et n'attribuant aucune autre œuvre à Cimabue est un fragment — il est vrai du 17e siècle mais peut-être contenant des informations plus anciennes — trouvé par J. Strzygowski au Vatican[3].

1 C. Frey, Il Codice Magliabechiano XVII 17 continente notizie sopra l'arte degli antichi equella de' Fiorentini da Cimabue a Michelangelo, Berlin 1893. C. de Fabriczy, Il Codice dell anonymo Gaddiano etc. nella Bibl. Nazionale di Firenze Archiv. Stor. Italian. V tom. XII 1893, p. 15 et 275.

2 C. de Fabriczy, Il libro di Antonio Billi e le sue copie nella Bibl. Nazion. di Firenze. Arch. Stor. Ital. V tom. VII 1891, p. 219. C. Frey, Il libro di A. B. etc. Berlin 1892.

3 Strzygowski, Cimabue u. Rom, p. 213. L'origine ancienne des renseignements y contenus a été fort contestée.

Dans l'édition de 1550 Vasari ajoute à cette petite liste le retable de l'autel avec la légende de Ste. Cécile aux Offices, dû à un anonyme auquel on a donné, d'après ce tableau le nom du «maître de Ste. Cécile» et une Madone à l'église de Sta. Croce. Quand Vasari republia son ouvrage en 1568 la liste fut bien plus considérable[1]. Les différents auteurs anciens s'accordent pour qualifier le style de Cimabue comme grec et pour certifier que son compagnon fut Gaddo Gaddi et son élève Giotto.

La mosaïque de Pise est l'unique œuvre authentique que nous ayons de Cimabue mais personne ne doute qu'il peignit également la grande Madone assise sur un trône et entourée d'anges qu'on a portée dernièrement de l'Académie de Florence aux Offices. Ceux qui croient que Cimabue fut une des grandes figures de la peinture italienne lui attribuent au moins des fresques dans l'église supérieure d'Assise, la Madone avec quatre anges et St. François dans l'église inférieure et généralement aussi le grand crucifix dans la Sta. Croce de Florence que mentionna déjà Vasari. Je ne crois pas de sa main la Madone du Louvre que je considère comme une œuvre de son atelier, et celle de l'église dei Servi à Bologna qui me semble un peu inférieure ; l'une et l'autre lui sont parfois attribuées, aussi y a-t-il encore des adhérents de la théorie que Cimabue serait l'auteur de la Madone Rucellai que je crois être de Duccio bien que je ne nie pas que certaines particularités la distinguent de la «Maesta» de Sienne, différence que j'explique par le fait que vingt-six années séparent ces deux tableaux.

Enfin une peinture sinon de Cimabue même — à qui l'attribue M. Venturi[2] — au moins faite dans son entourage immédiat est la fresque de St. Michel suivi de sa milice céleste, terrassant le dragon dans la dernière chapelle à droite du chœur, dans l'église de Sta. Croce à Florence. M. Venturi croit également que Cimabue fut l'artiste qui exécuta les fresques qui se trouvaient dans le portique de la vieille basilique de St. Pierre et dont il ne reste que des dessins de Grimaldi. J'aurai l'occasion d'y revenir mais dès maintenant déjà je constaterai que je ne vois aucune raison sérieuse de les attribuer plutôt à Cimabue qu'à Cavallini que M. Strzygowski considère en être l'auteur qu'à n'importe quel autre peintre travaillant à Rome vers la fin du 13e siècle. Les dessins de Grimaldi sont exécutés avec une grande liberté, et ne nous permettent aucune conclusion à cet égard.

[1] Il y ajoute les œuvres suivantes, une Madone pour l'église de Ste. Trinité, des fresques représentant l'Annonciation et le Sauveur avec Cléophas et St. Luc dans l'hôpital della Porcellana, le Crucifix pour Sta. Croce encore existant dans la sacristie, une Madone et un crucifix dans St. François de Pise, une Ste. Agnès à St. Paolo in Ripa d'Arno dans la même ville.

[2] Venturi, op. cit., V, p. 217.

Pour suivre Cimabue et les artistes qui se groupaient autour de lui il est nécessaire que nous quittions Rome pour Assise où l'église supérieure contient une série fort importante d'échantillons des peintres actifs à Rome à cette époque.

Quant à la date de ces fresques nous n'avons aucune donnée précise. Nous savons que c'est en 1253 que l'église fut consacrée et bien que des semblables solennités eussent lieu assez souvent il paraît cependant certain qu'à ce moment la construction fut terminée. Puis une bulle du Pape Nicolas IV datée du 5 mai 1288 édictant des dispositions à l'égard des dons faits à l'église démontre qu'à ce moment l'ornementation n'était pas encore finie[1]. A ces informations il m'est possible d'en ajouter encore une autre. M. le comte Gnoli, surintendant des Beaux-Arts de l'Ombrie, trouva en ma présence la date MCCLXXXXVI grattée dans l'enduit de la première galerie de l'abside juste au-dessus de la petite porte qui donne accès à la galerie du transept à droite. Comme cette «graffito» est faite dans les couleurs mêmes ce travail fournit la certitude, qui n'a d'ailleurs rien de surprenant, qu'au moins cette partie de l'église était peinte en l'année 1296.

L'attribution des fresques de l'église supérieure est une des plus discutées. Comme j'ai personnellement fait des études assez longues sur cette question je crois qu'il pourrait intéresser le lecteur d'en connaître le résultat, que je donne tout en m'abstenant de mentionner et de discuter les avis des mes multiples prédecesseurs. Je ne mentionnerai en ce moment que les œuvres se groupant autour de la personnalité de Cimabue.

I. Au maître lui-même j'attribue la grande Crucifixion et les fresques de sujets apocalyptiques dans le transept gauche, les scènes de la mort et de la gloire de la Vierge dans l'abside et les quatre Evangélistes dans la voûte du transept.

II. Un très bon élève de Cimabue est, je crois, l'auteur des anges qu'on voit au-dessus et derrière les balustrades dans le transept à droite (fig. 95) et toutes les figures entre la première et la deuxième galerie de l'abside. Je lui attribue encore les fresques racontant l'histoire de St. Pierre et la Crucifixion dans le transept droit, bienqu'ici ses rapports avec Cimabue semblent encore plus étroits, sans doute le maître lui-même avait fourni les cartons. Ce n'est pas le style de l'artiste qui distingue les œuvres

[1] M. Aubert, op. cit., p. 80, croit que la décoration de l'église doit avoir été à peu près complète au moment de la publication de la bulle parce que dans l'énumération des dépenses à faire (facere, conservare, reparari, ædificari, emendari, ampliari, aptari et ornari praefatas Ecclesias et loca earum) celle de l'ornementation ne prend pas une place importante. Ce raisonnement me semble trop subtil.

de celles du génial florentin mais bien plus une infériorité de qualité de laquelle résulte un manque de grandeur dans les proportions, dans le dessin et un développement moindre des effets dramatiques.

III. Un aide assez faible orna les arcades des fenêtres dans l'abside avec les figures d'anges, de saints, d'évêques et peignit d'autres personnages dans le haut de cette partie de l'édifice.

IV. Un troisième élève, celui-ci bien plus archaïque dans sa technique avec des vifs effets schématiques indiqués en rouge sur des chairs blanches, exécuta les anges dans l'arcade qui entoure la travée de la fenêtre du transept gauche; puis dans la nef il fit les Noces de Cana dans la première travée à droite en venant du chœur et probablement les trois autres fresques dont deux ont maintenant disparu[1], tandis qu'il reste des traces d'une Annonciation. On retrouve la même main dans les médaillons de l'arcade de ce pan de mur et du mur en face. Il fit également les cadres décoratifs qui entourent les quatre Evangélistes de la voûte avec les anges portant des vases d'où sortent des guirlandes.

V. Le plus intéressant de ces artistes est celui qui orna la seconde et la troisième travée à droite en venant du chœur. De ces huit fresques deux restent en bon état de conservation : ce sont la Nativité (figs. 96—97) et au-dessous le Baiser de Judas (fig. 98) à droite de la fenêtre. Puis dans la travée suivante il y avait en bas le Calvaire et la Crucifixion desquelles on distingue assez de fragments pour nous en faire reconnaître l'artiste[2].

Pour autant que l'état délabré nous permet d'en juger il me semble que nous devons attribuer au même peintre les fresques d'apôtres qui se trouvent derrière la balustrade de la première galerie du transept droite.

Un regard suffit pour nous faire admettre l'auteur de ces œuvres dans le groupe des «Cimabuesques» ; c'est en l'étudiant davantage que nous nous apercevons combien il fut eclectique et qu'en outre de l'influence de Cimabue on retrouve chez lui des éléments empruntés à Cavallini et Torriti[3]. Si par exemple le type du visage du Christ de la scène du Baiser de Judas est entièrement celui affecté par Cimabue, la technique de l'exécution par contre se ressent bien plus de l'autre tendance; les visages ont une plasticité assez finement graduée caractéri-

[1] Elles représentaient la Visitation et la Résurrection de Lazare.

[2] Les scènes à gauche dans la seconde travée étaient l'Adoration des Mages, et le Sauveur devant un de ses juges dont il reste à peine des traces, dans la troisième en haut c'était la Présentation au Temple et la Fuite en Egypte.

[3] Pendant longtemps j'étais sous l'impression que certaines figures de ces fresques étaient dues à Cavallini même. J'ai exprimé cette opinion dans mes Recherches sur l'iconographie de Giotto et de Duccio, Strasbourg 1920, pp. 9 et 30.

stique de cette école, et on n'y découvre pas le dessin fort mais toujours un peu schématique que Cimabue et surtout Torriti avaient conservé de Byzance. Si le dessin des draperies suit la formule orientale, l'attitude majestueuse et l'ovale régulier du visage de la Vierge dans l'Adoration des Bergers sont, comme dans l'art de Cavallini, inspirés des modèles antiques, qui ne furent point admis à Florence; enfin on retrouve les formes allongées plutôt chez Torriti que dans les œuvres de Cimabue dont les figures sont toujours assez trapues, ou de Cavallini chez qui l'on constate l'imitation des proportions classiques. Certains personnages semblent de nouveau copiés sur ceux que dans la même église peignit Cavallini probablement assisté d'un élève. Ainsi le St. Pierre qu'on trouve dans leur fresque de la Pentecôte figure dans la scène de l'Adoration comme St. Joseph. Des rapports très étroits peuvent être observé entre cette composition et la mosaïque du même sujet que fit Cavallini; des figures entières — comme un des bergers à droite — en sont empruntées [1].

Il faut attribuer au même artiste un petit crucifix peint des deux côtés, que le comte Gnoli découvrit dernièrement dans la Galerie de Pérouse, et d'une iconographie assez curieuse. D'un côté le Sauveur est attaché sur la croix entre deux groupes de soldats représentés sur la partie plus large; aux extrémités de la barre transversale sont peinte la Vierge et St. Jean debout dont la première a presque entièrement disparu tandis qu'il ne reste rien de l'image qui occupa le sommet. En bas deux frères franciscains baisent les pieds du Crucifié. De l'autre côté est représenté le Sauveur attaché à la colonne, flagellé par deux hommes barbus (fig. 90). Ici deux anges assez endommagés sont représentés aux bouts, une mi-figure d'un saint évèque se voit en bas tandis que de nouveau le haut ne contient plus aucune figure.

Malgré certaines variantes observées chez le dernier de ces artistes, Cimabue et les quatre peintres qui le suivirent forment un groupe bien homogène où dominent les caractéristiques du grand maître. Comme je le disais plus haut l'art de Cimabue est basé sur Byzance; ses Madones démontrent clairement jusqu'à quel point le type hiératique oriental s'était imposé à lui. Il concevait ce style d'une façon assez semblable à celle des peintres siennois. Nous pouvons l'observer en étudiant les tableaux d'autel de St. Jean et de St. Pierre à la galerie de Sienne où nous rencontrons les mêmes tendances aboutissant à l'art de Duccio qui fut à peu près le contemporain de Cimabue et comme lui inspiré des formes by-

[1] Ces ressemblances, pourtant extérieures, firent croire à M. Hermanin que ces fresques et plusieurs autres sont de la main de Cavallini.

zantines. Ceci explique d'ailleurs comment tant de discussion peut exister autour de la question de savoir qui des deux fut l'auteur de la Madone Rucellai qui est pourtant le chef d'œuvre de l'un d'eux et comme je le disais, selon moi de la main du Siennois.

L'évolution des deux grands artistes fut d'ailleurs assez différente. Duccio conservait la finesse et la suavité un peu morbide des miniatures byzantines tandis que Cimabue joignait aux principes orientaux, le sens tragique italien, la force de son dessin et la plasticité des formes, et il inventait ces visages, non pas beaux mais vigoureux au possible qui tiennent du lion et du singe. Il ne mesure point les gestes par lesquels il exprime tout le tragique que signifie pour lui le drame de la Passion. Ses fresques sont pleines de figures et il se soucie peu si par là il pêche contre les règles de l'iconographie byzantine. Jamais avant lui on n'avait donné ce développement à la scène de la crucifixion. Pour les autres tableaux tant de Cimabue lui-même que de ses élèves on peut faire la même remarque ce sont des types iconographiques byzantins amplifiés et animés par l'esprit italien comme nous le démontrerons ci-après en traitant de l'iconographie de cette école.

Par tous ces traits Cimabue se sépare autant de Byzance que de Duccio qui fut malgré des formes gothiques plus byzantin de tempérament que Cimabue qui conservait davantage les extériorités orientales. Il me semble que les quatre aides de Cimabue nous fournissent un autre argument en faveur de l'hypothèse que le maître — tout Florentin qu'il fût — et ses disciples formaient partie de l'école de Rome où un nombre semblable de peintres capables de produire des fresques de cette valeur ne nous surprend aucunement puisque la production de peintures murales y fut très considérable, tandis que dans toute la ville de Florence nous n'en trouvons qu'une seule de ce genre: la bataille de St. Michel et les anges contre le dragon dans une chapelle de Sta. Croce. Non seulement il semble tout à fait compréhensible que là où le Pape s'intéressait à la décoration de l'église de St. François, les artistes qui l'exécutèrent provinssent de Rome, l'unique ville d'ailleurs en Italie qui à ce moment-là eût une grande école de peinture murale mais encore l'ensemble de la décoration de l'église supérieure est romain puisque après les séries des mosaïques dans les basiliques siciliennes nous retrouvons ces cycles de l'Ancien et du Nouveau Testament opposés l'un à l'autre dans les églises de Ferentillo, de S. Maria in Vescovia, et de S. Giovanni in Porta Latina. Un codex de la Vaticane conserve les dessins des tableaux — dus, comme nous verrons, au moins en partie à Cavallini — qui décoraient la basilique de St. Paul-hors-les-murs dont une paroi était occupée par les

scènes de la légende de St. Paul mais en face desquelles étaient représentées toutes les scènes du Vieux Testament qui se trouvaient à Assise. Là aussi on passa des débuts de la Genèse à Noë et l'arche, au sacrifice d'Abraham, à l'histoire d'Isaac et ses fils et de Joseph. Seulement comme l'espace disponible était bien plus considérable on avait développé ces récits et ajouté celui de Moïse, pourtant les scènes représentant les mêmes sujets ne montrent aucune différence de composition. Enfin bien qu'on ne connaisse pas l'ancieune décoration de St. Pierre dans son intégrité il paraît cependant que la partie du Vieux Testament correspondait parfaitement à celle de St. Paul, puis plusieurs des scènes narrant la vie et le martyre de St. Pierre dans le transept droit de l'église d'Assise montrent une composition à peu près identique à celles qui ornaient le portique de la basilique vaticane[1]; la Crucifixion de St. Pierre est indentique dans les deux cycles.

Il est vrai qu'on n'est pas absolument sûr de la date de ces fresques romaines mais aucun doute semble possible quant au fait qu'elles furent exécutées dans la deuxième moitié du 13e siècle. Vasari précisait même que ce fut en 1275. Certes il est tentant de combiner cette information avec celle qui nous certifie la présence de Cimabue à Rome trois années auparavant et considérant les similitudes existantes entres certaines de ces peintures et celles d'Assise, de conclure que Cimabue fut l'auteur des unes et des autres. Celà est évidemment possible mais ici nous nous trouvons dans le domaine des hypothèses. Ce qui semble cependant certain c'est que les scènes de l'histoire de St. Pierre dans le transept droit de l'église supérieure et qu'on pourrait dire «de l'atelier» de Cimabue ont des rapports très étroits avec celles du portique de St. Pierre à Rome, même il semble possible que ce fut pour satisfaire au désir de reproduire une œuvre se trouvant à la basilique illustre que l'artiste répéta ici ces fresques dont le sujet n'a en somme rien à voir dans un sanctuaire dédié à St. François. Un trait spécifiquement romain dans ces peintures est la présence de la pyramide de Cestus et le phare de Néron qui figurent également dans le dessin de l'image du portique de St. Pierre. Ce détail se retrouve d'ailleurs dans les fresques de St. Pier in Grado et le polyptique qu'on croit parfois être celui que Giotto exécuta pour le cardinal Stefaneschi conservé dans la sacristie de l'église de St. Pierre à Rome.

Toutes ces reflexions autour des œuvres de Cimabue et ses aides à Assise nous font pressentir qu'elles doivent être groupées avec les pro-

[1] Cod. Barberini XXXIV, 50. Venturi, op. cit., p. 195. A. Muñoz, Le pitture del portico della vecchia Basilica Vaticana et la lora datazione. Nuov. Bullet. di Arch. Crist. 1913.

duits picturaux romains. Ceci est encore confirmé par un autre fait à savoir la présence de peintures de l'école de Cimabue à Rome. En haut de l'ancien transept de Ste. Marie Majeure se trouvait une série d'au moins quatorze médaillons contenant des mi-figures de saints, tenant des philactères dont six sont assez bien conservés (fig. 100)[1]. Le centre est occupé par l'Agneau et le tout était entouré d'un riche cadre ornemental avec une perspective à trompe l'œil. Bien que ces figures n'aient pas la beauté des œuvres de Cimabue et témoignent de moyens techniques bien moins parfaits, on ne saurait pourtant douter de l'école à laquelle l'auteur de ces médaillons était allé apprendre. Il a voulu rendre le type lionesque que le grand artiste affecta et dont il a su imiter plus ou moins les visages carrés avec la lourde mâchoire ainsi que le dessin poussé des traits. Le peintre de Ste. Marie Majeure ne fut cependant pas de force à bien reproduire les beaux exemples qu'il avait devant ses yeux, il lui manque surtout de la finesse, mais par contre on retrouve chez lui un peu de la grandeur qui caractérisa les produits de Cimabue.

D'ailleurs la tendance qui se dégage de l'œuvre de Cimabue et de ses disciples immédiats est la même que nous retrouvons chez un grand nombre d'artistes romains de la fin du 13[e] siècle; c'est l'effort pour donner des valeurs artistiques nouvelles aux vieilles formes byzantines auxquelles on était désormais trop attaché pour les abandonner définitivement. C'est cet effort, combiné aux limitations que l'attachement aux vieilles traditions lui opposait, qui définit tout un groupe d'artistes dont Cimabue fut de beaucoup le plus grand mais aussi le plus individuel et c'est pour cela qu'il ne devint pas le vrai chef de ce mouvement auquel appartiennent également Torriti, Rusuti, Cosme II ainsi que de nombreux anonymes tant mosaïstes que peintres.

JACOPO TORRITI ET LE COURANT BYZANTIN ÉPURIFIÉ.

Celui qui semble avoir le mieux exprimé les aspirations de la plupart des artistes romains du dernier quart du 13[e] siècle fut Jacopo Torriti et «aucun artiste italien, pas même Cimabue ou Duccio, n'a imité plus suavement le style solennel, le modèle accentué et le coloris magnifique des œuvres byzantines» (Bertaux).

De Torriti nous avons deux œuvres authentiques fort importantes, ce sont les mosaïques des absides de St. Jean de Latran et celle de Ste.

[1] P. Toesca, Gli antiche affreschi di Sta. Maria Maggiore, L'Arte 1904, p. 312. Venturi, op. cit., p. 127; Wilpert, pls. 276—8.

Marie Majeure dont la première aurait été exécutée en 1291, l'autre probablement cinq années plus tard. On prétend qu'à la basilique de Latran la tâche de Torriti se borna à refaire une œuvre constantinienne puisqu'il est dit dans le Liber Pontificalis que du temps de St. Sylvestre l'église était déjà ornée d'une mosaïque, restaurée au 5[e] siècle par le consul Fl. Felix. Torriti y aurait ajouté des figures nouvelles. Dans l'abside de l'autre basilique des morceaux entiers comme les guirlandes autour des figures principales et l'image du Jourdain seraient également des restes de l'ornementation exécutée au milieu du 5[e] siècle et dont firent partie les images subsistant encore sur l'arc. Cela ne me semble pas probable. C'est surtout en comparant la représentation du fleuve peuplé de petites figures, d'oiseaux aquatiques et la végétation poussant au bord dans les deux mosaïques qu'on obtient la certitude qu'il s'agit de produits de la même main. Sans doute Torriti a copié dans les deux cas des modèles des premiers siècles chrétiens mais je ne crois pas qu'il ait conservé le moindre fragment de l'œuvre originale.

Ainsi l'abside de St. Jean du Latran (fig. 101) contient un buste du Sauveur qu'on a considéré comme un travail du 5[e] siècle ou plus ancien encore mais fort restauré [1]. Le fait est que l'image n'a dans son aspect actuel rien qui nous rappelle cette période semi-classique de l'art romain. C'est le type du Pantocrator byzantin, semblable, avec moins de sévèrité, à l'image traditionnelle orientale; sa présence ici est due à la tradition que le Redempteur apparut le jour que le sanctuaire fut consacré, événement miraculeux mentionné dans l'inscription au bas de la composition où on lit également la date. La figure du Sauvenr se dessine sur un fond à nuages, neuf anges volent autonr de lui. Le centre de la partie inférieure de la conque est occupée par une croix gemmée, posée sur une petite hauteur d'où coulent quatre courants d'eaux dont se désaltèrent deux cerfs et six agneaux. Au pied de la hauteur une enceinte gardée par un séraphin représente sans doute la Jérusalem céleste. D'une colombe, au-dessus de la croix descendent des rayons de lumière. Du côté gauche on voit d'abord la Vierge, au-dessus de laquelle est inscrit son monogramme en grec, elle pose une main sur la tête du Pontife Nicolas IV agenouillé. Derrière elle se trouve la petite figure de St. François, puis viennent celles plus grandes de St. Pierre et St. Paul.

[1] Müntz, Des éléments antiques dans les mosaïques romaines du Moyen-âge. Revue archéologique 1879, p. 109. J. de Laurière, L'abside de St. Jean de Latran. Bull. Monum. V[e] série VII, 1879, p. 213. T. Armellini, L'abside della basilica Lateranese 1880 (au sujet des restaurations). Gerspach, La mosaïque absidéale de St. Jean de Latran, Gazette des Beaux-Arts, février 1890. De Rossi, Mosaici cristiani.

En face sont le Précurseur, St. Antoine, de la même taille que le saint d'Assise en face, et les apôtres Sts. Jean et André. Les autres apôtres se trouvent sur une rangée inférieure, les fenêtres en isolent trois, les autres forment des groupes aux extrémités droite et gauche. En bas se lit la signature de l'artiste: Jacobus Torriti pictor hoc opus fecit, mais on y découvre aussi celle de son aide, qui est vu agenouillé à droite aux pieds de l'apôtre Barthélemy, maniant un petit marteau, il porte la bure des franciscains, près de lui se trouve l'inscription: Frater Jacobus De Camerino Socius Magistri Operis Recomnendat Se Misericordiae Dei et Meritis Beati Johannis. Une figure de moine semblable faisant un dessin au compas est vue à gauche entre les apôtres Simon et Jacques. Ici aucune parole explicative, mais il ne semble pas probable que nous ayons là Torriti lui-même, comme on l'a souvent supposé, car alors il n'aurait pas omis de mentionner sa qualité de religieux dans les signatures de ses œuvres.

Même avertis que deux mains différentes produisirent cette mosaïque, c'est en vain que nous essayons de les distinguer. La décoration de l'abside forme un ensemble parfaitement harmonieux et de style uniforme. Il se pourrait d'ailleurs que les multiples restaurations dont quelques-unes assez récentes[1] aient attenué des différences qui à l'origine ont pu être visibles.

Dans les superbes mosaïques de l'abside de Ste. Marie Majeure — les plus parfaits spécimens de cet art qui nous soient parvenus du moyen-âge — nous pouvons mieux apprécier le grand artiste à sa juste valeur.

Dans la voûte (fig. 101), le centre d'un fond superbe de guirlandes où se perchent des oiseaux est occupé par un cercle qui encadre l'image du Sauveur posant la couronne sur la tête de la Vierge assise avec lui sur un large trône. Le cercle est soutenu des deux côtés par un groupe d'anges derrière lequel s'agenouillent à gauche le Pape Nicolas IV, à droite le Cardinal Jacques Colonna, derrière le premier se tiennent debout St. Pierre, St. Paul et St. François tandis qu'en face se suivent le Baptiste, St. Jacques et St. Antoine. En bas de la composition est représenté le Jourdain qui coule le long d'une rive ebrechée et fleurie. Aux deux extrémités des figures d'hommes barbus couchés, personnifient la rivière dans laquelle nagent des dauphins et des cygnes et naviguent des bâtiments à voiles et des barques. Dans cette partie de la mosaïque l'artiste a été clairement inspiré par un modèle antique mais comme je l'ai remarqué déjà en parlant de l'ornementation de cette haute

[1] v. Armellini, op, cit.

époque, il est impossible que cette partie de la décoration en ait fait partie: d'abord parce que l'abside est d'une date bien plus récente, puis à cause de la différence de style, qui saute aux yeux, si l'on compare par exemple les guirlandes de Torriti avec celles qui ornent l'entrée du Baptistère de Latran. Probablement existait-il une mosaïque du 5e ou bien même du 4e siècle, que le Pape Nicolas avait ordonné de reproduire[1] tout en y faisant quelques modifications de façon que les deux grands saints de l'ordre franciscain, dont il avait été général, y figuraient. Comme le Pontife mourut en 1292 dans son palais à côté de la basilique, il n'a pas eu la satisfaction de voir terminée cette œuvre splendide dont il avait sans doute chargé l'artiste, s'il est vrai que la mosaïque fut achevée en 1296, comme on l'admet généralement.

Au-dessous de la voûte absidiale se trouvent cinq tableaux plus petits, séparés l'un de l'autre par des fenêtres. Ce sont l'Annonciation, la Nativité (fig. 103), la Mort de la Vierge, l'Adoration des Mages et la Présentation au Temple (fig. 104). Dans l'exécution de ceux-ci Torriti se montre encore plus familier avec l'art byzantin que dans la composition située au-dessus. Le dessin en général, surtout celui des draperies, est plus schématique, les attitudes ont des éléments de maniérisme rigide (v. la figure de St. Joseph dans la Nativité, les rois de l'Adoration, Siméon de la Présentation) et les rangées de personnages en des attitudes à peu près identiques, formant procession, si chères aux byzantins, s'y retrouvent plusieurs fois (Adoration des Mages, Mort de la Vierge). Aussi des figures du Couronnement de la Vierge et celles représentées autour sont de beaucoup les plus italiennes des deux mosaïques.

Le tempérament artistique de Torriti s'approche assez de celui de Cimabue; l'un et l'autre avaient compris la valeur de l'art de Byzance qui formait la base de leur manière, mais l'un et l'autre y avaient apporté des éléments italiens et Cimabue y ajoutait en plus des traits purement individuels fort significatifs. Aussi l'art de Torriti est-il bien moins personnel que celui de Cimabue mais il a su rendre magistralement la grandiose majesté et la finesse de l'art byzantin, tandis que la nationalité italienne de l'artiste adoucissait les formes et donnait de l'animation et du sentiment aux traits des visages et aux gestes.

Je suis d'avis qu'il faut attribuer à Torriti la voûte qui dans l'église supérieure d'Assise nous montre dans ses quatre triangles : le Sauveur (fig. 105), la Vierge, le Baptiste et St. François. En tenant compte des différences

[1] De ce point de vue il est intéressant de constater que la forme courbée du dossier du trône est la même que nous avons vue dans une fresque du 6e siècle à Ste. Marie Antique et dans la figure de St. Augustin au Sancto Sanctorum. Il est vrai que cette forme apparaît également dans d'autres tableaux du 13e siècle.

matérielles, je crois que c'est exactement ainsi que doit avoir peint le maître dont nous venons d'admirer les mosaïques. On retrouve le même degré de Byzantinisme, les types des figures sont identiques sauf celui de St. François qui porte ici une petite barbe; par contre les anges n'offrent aucune différence. Dans les riches bordures ornementales on rencontre les mêmes détails que dans le fleuve à Ste. Marie Majeure et le coloris clair et chaud de la fresque imite l'effet de la mosaïque; mais je ne veux pas entrer dans une exposition minutieuse de toutes les ressemblances qui me font admettre que cette fresque soit une œuvre de Torriti.

Bien entendu le maître n'était pas venu à Assise pour décorer une seule voûte et nous retrouvons sa main dans quelques-unes des fresques de l'Ancien Testament sur la paroi gauche en venant du chœur, malheureusement celles-ci sont en grande partie très endommagées.

La peinture la plus convaincante pour l'attribution à Torriti est un ragment de la scène d'Abraham visité par les anges — qui est le 4[e] tableau de la deuxième rangée — dont il ne reste que les deux visiteurs célestes. Non seulement il saute aux yeux que les deux belles figures sont d'une facture très supérieure à celle des trois scènes précédentes et différentes de celles qui suivent, mais les deux anges sont très représentatifs du maître dont nous connaissons maintenant bien la conception de ces êtres célestes. On le reconnaît aisément dans cinq premières scènes de la rangée supérieure où se trouvent des vestiges de la Création de l'Univers (figs. 107, 110), d'Adam et Eve, le péché original et Adam et Eve chassés du Paradis, tandis que la scène suivante, l'Ange gardant l'Entrée du Paradis, est désormais trop endommagée pour pouvoir la juger, mais est, selon toute probabilité, due au même pinceau.

Dans la première de ces fresques — la Création de l'Univers — on retrouve les anges caractéristiques formant un cadre autour de l'Eternel et la petite figure nue, qui semble devoir figurer le prototype de l'homme, ressemble beaucoup par ses proportions un peu spéciales aux petits personnages également dévêtus, qui peuplaient le Jourdain dans la mosaïque de Ste. Marie Majeure. Enfin le cadre circulaire, avec son curieux dessin ornemental qui entoure le buste de Dieu le Père, est le même qu'on retrouve quatre fois dans la voûte située devant ces fresques.

Si ces attributions que d'autres avant moi ont déjà faites avec quelques variantes, sont exactes, Torriti commence à prendre une assez grande importance, non seulement pour la qualité de ses œuvres mais aussi à cause du nombre qui nous en est parvenu. D'ailleurs à ce qu'il me semble il fut le véritable chef d'une portion considérable du mouvement

artistique romain; c'est-à-dire de la portion qui resta plus fidèle à la tradition byzantine.

Un de ses élèves directs qui, peut-être, collabora un peu à la fresque de la création de l'univers, fut l'auteur des peintures qui se trouvaient au-dessous représentant Dieu ordonnant à Noë de construire l'arche et la construction (fig. 107), le sacrifice d'Abraham et sans doute aussi celle qui sépare ces deux tableaux et qui montrait l'arche naviguant sur l'eau; il n'en reste que des traces. C'est un artiste tout inspiré des formes byzantines, mais d'un talent bien inférieur à celui de son maître. Son dessin tant des draperies que des traits est plus schématique ce qui s'accorde mal avec la liberté, la brusquerie même, des mouvements. A côté d'une certaine grandeur dans le traitement des personnages principaux on découvre des maladresses dans les figures secondaires. Ce sont surtout les visages qui manquent de beauté et je crois que nous pouvons résumer cette personnalité artistique en la déclarant douée de capacités limitées mais exercée à une excellente école.

A Assise même on ne rencontre pas d'autres œuvres inspirées par l'art de Torriti mais sans doute c'est à la présence du maître dans la ville de St. François que sont dus les produits de son école aux portes de Pérouse où dans l'église de S. Bevignate on trouve douze belles figures d'apôtres isolées répandues sur les parois dont chacune tient une croix de consécration (fig. 106)[1]. Le mélange de byzantin et d'italien caractéristique de Torriti se manifeste de nouveau ici où les visages sont pleins de vie et de douceur; parfois ayant un aspect antique, tandis que les plis montrent un schématisme tout à fait oriental.

Encore à Pérouse il y a d'autres peintures de l'école de Torriti, celles-ci sous le toit de l'ancien monastère de Sta. Giuliana, maintenant les greniers de l'hôpital militaire[2]. D'un côté il reste un fragment de la Cène ou on distingue St. Jean appuyant la tête sur la poitrine du Christ et la belle et vénérable tête de St. Pierre, et en face le Couronnement de la Vierge assise comme dans la mosaïque de Ste. Marie Majeure sur le même large trône que le Sauveur, mais dans une attitude plus affectueuse identique à celle que nous rencontrons dans la mosaïque du 12e siècle à Ste. Marie in Trastevere. Un ovale porté par des anges encadre ce groupe, d'autres se trouvent sur les côtés et sans doute la composition était une fois bien plus considérable. L'auteur de cette fresque se distingue surtout de Torriti par des proportions plus larges et des draperies assez lourdes.

[1] U. Gnoli, La storia della pittura Perugina, Rassegna d'Arte 1914, p. 246.

[2] Ces fresques ont été découvertes par le comte Gnoli qui en a promis une publication illustrée. Rassegna d'Arte idem.

Le plus connu mais non pas le plus méritoire des élèves de Torriti fut Filippo Rusuti et il suffit de comparer la figure de l'Eternel dans la scène de la Création à Assise avec celle du Christ de la mosaïque que Rusuti exécuta sur la façade de Ste. Marie Majeure à Rome (fig. 111) pour nous convaincre de la relation qui existe entre l'un et l'autre.

Cette mosaïque est l'unique œuvre certaine que nous avons de ce maître[1]. Entre deux frises ornementales elle représente au centre dans un cercle le Sauveur assis sur un large trône tenant un livre ouvert et bénissant. Autour de lui sont groupés quatre anges dont deux agitent des encensoirs tandis que les autres portent des chandeliers. De chaque côté ont voit quatre figures, ce sont à gauche la Vierge, St. Paul et encore deux saints, à droite Sts. Jean, Pierre, André suivi d'un autre. Au-dessus se trouvent de chaque côté deux des symboles des Evangélistes. Au-dessous des pieds du Sauveur on lit l'inscription: «Philipp' Rusuti fecit hoc opus».

Plus bas on voit la légende de la fondation de l'église (fig. 112), illustrée en quatre tableaux; la Vierge apparaissant dans un rêve au Pape Libère lui disant que de la neige tombée miraculeusement indiquera l'endroit où une église doit être construite, la Madone commande de la même façon au patricien Giovanni de faire bâtir une église; le Patricien agenouillé devant le Pape à qui il parle de l'ordre reçu et la neige tombant du ciel indiquant le lieu et la forme de la construction à dresser.

Vasari nous raconte dans sa vie de Gaddo Gaddi[2], pour laquelle il a trouvé selon son dire les matériaux dans un petit livret antique, que Gaddo, peu après l'année 1308 aida à terminer «certaines histoires» sur la façade de Ste. Marie Majeure. On a généralement cru que cela est une des fantaisies dont ce biographe des artistes est si prodigue quand il s'agit d'artistes ayant vécu bien avant son temps. Je dois dire cependant que la forme des têtes fort large qui est très caractéristique dans les figures de la rangée supérieure ne se trouve pas dans celles en bas où les personnages ont des formes bien plus élancées et sont drapés d'une façon diverse et assez supérieure à ce que nous montrent les figures rigides et lourdes en haut. Une différence assez marquée peut également s'observer dans les formes des lettres des inscriptions dans les deux parties. J'admets donc la présence de deux mains différentes dans la décoration de la façade et la signature nous indique certainement quel morceau est dû à Rusuti; selon Vasari Gaddo Gaddi n'aurait qu'assister dans la facture des autres.

[1] A. Aubert, op. cit., p. 129, I. Excurs.
[2] Vasari, ed. Milanesi I, p. 347.

Je ne crois pas qu'aucune autre œuvre de Rusuti nous soit parvenue bien qu'on lui ait souvent attribué — à mon avis sans fondement — des parties de la décoration de l'église supérieure à Assise. Cependant quelques moments assez glorieux de la vie de l'artiste nous sont encore connus, c'est qu'il fut appelé par Philippe le Bel pour travailler dans le palais de Poitiers où il est mentionné en 1308 avec son fils Giovanni et Nicolas Desmarz, l'un et l'autre romains, recevant 30 livres tournois comme peintres du roi. L'année après on les retrouve encore ensemble travaillant à la restauration du palais et recevant 20 livres. Les trois artistes sont de nouveau mentionnés comme peintres du roi en 1317 mais en 1322 ce n'est que Giovanni à qui on paye la pension; sans doute son père était mort ou s'en était retourné à Rome[1].

De tous les mosaïstes romains Rusuti est un des plus faibles et le moins plaisant. Les figures de la façade de Ste. Marie Majeure ont de la solennité mais aucun charme, elles sont surtout lourdes, manquant de grâce et de vie. D'ailleurs les dates que nous connaissons pour Filippo Rusuti nous feraient croire qu'il fut un des derniers du groupe.

Quant à Gaddo Gaddi le renseignement fourni par Vasari qu'il serai venu en 1308 ou peu aprés pour finir les tableaux sur la façade de Ste. Marie Majeure, s'accorde assez bien avec l'apparition de Rusuti cette même année en France; selon Vasari Gaddi était florentin, d'ailleurs il apparaît en 1312 dans le livre de la corporation florentine des «medecins et specialistis» dont les peintres faisaient partie; il vivait encore en 1333[2].

Il est bien possible qu'au moment où il exécuta les quatre scènes légendaires sur la façade de la basilique il avait déjà vu dans des œuvres de Giotto des éléments de la représentation naturelle de l'action. Le récit prend un aspect réaliste et intime qui dérive d'une compréhension de l'esthétique des émotions humaines. Cependant certaines figures — comme par exemple le personnage accroupi derrière le trône du Pape quand celui-ci reçoit le patricien qui est en comparaison très archaïque — démontrent la possibilité pour Gaddi d'avoir reçu son premier enseignement des mosaïstes comme ceux qui travaillèrent au Baptistère de Florence et à la basilique de S. Miniato.

Vasari mentionne parmi les œuvres de Gaddi la mosaïque représentant le Couronnement de la Vierge dans une lunette à la cathédrale de

[1] H. Moranvillé, Peintres romains pensionnaires de Philippe le Bel. Bibliot. de l'Ec. des Chartes XLIII, 1887, p. 631. B. Prost, Quelques documents sur l'histoire des arts en France. Gazette des Beaux-Arts XXXV, p. 358.

[2] Vasari, p. 345, note 2 de Milanesi. Vasari nous dit que Gaddo mourut en 1312.

Florence. Il est assez déconcertant de constater que ces figures ressemblent bien plus à la partie de la décoration de la façade de St. Marie Majeure signée par Rusuti qu'aux tableaux situées au-dessous. Il est vrai que ces derniers sont fort restaurés, surtout les Madones dans les deux apparitions semblent sortir de l'école de Pintoricchio. Ce fut selon Vasari la mosaïque de la cathédrale de Florence qui procura à Gaddi une renommée tel que le Pontife Clément V l'appela en 1308 à Rome où il acheva des œuvres entreprises par Torriti. Peut-être ce furent des travaux de restauration du palais et à la basilique du Vatican où un incendie avait eu lieu l'année auparavant. La même source nous informe qu'avant de travailler à Ste. Marie Majeure, Gaddi exécuta des mosaïques dans la chapelle majeure de St. Pierre et sur la façade de cette église une grande image de Dieu le Père entouré de beaucoup de figures.

Le reste de l'activité de Gaddo Gaddi s'exerça selon Vasari en dehors de Rome et presque exclusivement à Florence, de façon que nous n'essaierons pas de suivre la carrière de cet artiste. Comme je l'ai déjà dit les vieilles biographies de Cimabue rapportent que Gaddo Gaddi fut «compagnon» de celui-ci.

LES COSMATI ET LEUR GROUPE.

Tandis que la plus ancienne famille des Cosmati excellant dans l'ornementation de mosaïque à dessin géométrique ne s'exerça que rarement dans la production de la figure, on trouve dans la deuxième moitié du 13e siècle un mosaïste Cosmas qu'on désigne comme Cosmas II, fils d'un certain Pietro Mellini non apparanté aux artistes homonymes[1], de qui nous connaissons par contre des images figurées. Cosmas II avait quatre ou cinq fils qui semblent tous avoir été artistes; le plus célèbre d'eux fut le sculpteur Giovanni.

La mosaïque de Cosmas II se trouve dans la voûte de la chapelle du Sancta Sanctorum. Elle représente la mi-figure du Sauveur, bénissant et tenant un volume, dans un cadre de forme circulaire et identique à celui que Torriti nous montre à Assise. Le cadre est porté par quatre

[1] G. B. De Rossi, Delle famiglia di marmorari romani dei secoli XI, XII, XIII etc. Bullet. di archeol. crist. II, serie VI, 1875, p. 124. Frey, Genealogie de Cosmati, Jahrb. der preuß. Kunstsamml., 1885. G. Boni, The Roman marmorari, Rome 1893. A. Milani, I Cosidetti Cosmati, Arte e Storia XVIII, febr. 1899. G. Giovannoni, Note sui marmorari romani, Arch. dell. Soc. Rom. di Stor. patr. 1904, p. 11. G. Giovannoni en P. Egidi, G. Giovannoni e P. Hermanin I Monasteri di Subiaco, 1904, I, p. 313. Tomassetti, Il Quinto (?) Centenario dei marmorari romani, Bollet. del Com. Arch. comun. 1906, p. 255. L. Filippini, La scultura nel Trecento in Roma, Torino 1908, p. 17.

anges déployant de larges ailes. Les têtes larges de ces derniers les font ressembler un peu aux figures de Rusuti. Le type du Christ est byzantin, de même que les draperies angulaires des anges, la barbe du Sauveur est d'une forme spéciale que nous retrouvons chez Torriti son aide à Assise et Rusuti, et il ne me semble pas improbable que l'auteur de cette décoration a été jusqu'un certain point influencé par Torriti. Sans doute la mosaïque fut exécutée quand Nicolas III (1277—80) fit rebâtir la chapelle, le nom de l'artiste qui conduisit probablement toute l'entreprise se trouve inscrit sur le pilier gauche de l'entrée où on lit «Magister Cosmatus fecit hoc opus». Il est vrai que ce nom s'applique à tous les membres de la famille ce qui a induit De Rossi[1] et d'autres à croire l'œuvre exécutée sous Honorius III (1216—27) qui avait également fait exécuter des restaurations à la chapelle, mais cela ne s'accorde pas avec le style de l'œuvre.

Du fils Giovanni nous connaissons deux monuments funéraires l'un à Ste. Marie sopra Minerva (fig. 114), l'autre à Ste. Marie Majeure (fig. 113), semblables, tant par leur forme en général que par les mosaïques qu'ils contiennent et qui nous intéressent plus particulièrement. Ce sont des tabernacles de forme gothique sous le premier desquels repose l'évêque Durand de Mende mort en 1296, sous l'autre le cardinal Gonsalve Rodriguez qui mourut trois années plus tard. A la tête et aux pieds des deux figures couchées se tient un ange et plus haut, là où la forme du tabernacle suit la ligne ogivale, se trouvent les mosaïques. Dans l'un et dans l'autre on voit au centre assise sur un trône monumental la Madone tenant l'Enfant; de chaque côté se tient un saint tandis que le défunt s'agenouille à gauche. Au-dessus de la tête de la Vierge on lit le monogramme grec. Sur le tombeau de l'évêque Durand les saints représentés sont St. Privat prédécesseur du défunt comme évêque de Mende qui intercède pour lui auprès de la Vierge et de l'autre côté St. Dominique dans l'habit de l'ordre. Derrière le cardinal espagnol par contre se tient l'apôtre St. Matthieu et en face de celui-ci St. Jérôme.

Dans la base de l'un et de l'autre de ces monuments on lit l'inscription: Johs Filius Mag.ri Cosmati Fec(it) Hoc op(us), pourtant en comparant les deux mosaïques on ne retrouve point la même facture et je croirais volontiers que la signature de l'œuvre a plutôt trait à la sculpture qu'à l'image en mosaïque que l'artiste doit avoir considéré plus ou moins comme un accessoire, à peine plus important que les or-

[1] De Rossi, Mosaici della chiesa di Roma, pl. 21[1]. Crowe and Cavalcaselle, I, p. 86. Wilpert, pl. 120. H. Grisar, Il Sancta Sanctorum, p. 48, prétend que Crowe and Cavalcaselle attribuaient la mosaïque au 8e ou 9e siècle et demeure d'accord avec cette datation.

nementations purement décoratives. Comme sculpteur Giovanni appartenait à l'école d'Arnolfo dont les formes larges et puissantes semblent une antithèse au style oriental. On s'imagine difficilement un artiste appartenant à cette école projetant la mosaïque qui est placée en haut de la tombe de l'évêque de Mende où l'influence byzantine est au moins aussi forte que dans les œuvres de Torriti et à peine atténuée par quelques éléments italiens. Une différence très notable nous offre l'autre image qui orne le monument du cardinal Rodriguez. L'attitude fière, l'expression calme et hautaine, les larges plis des robes tout cela est en parfaite harmonie avec l'œuvre plastique de l'artiste dont on lit le nom en bas mais ces mêmes traits séparent cette image de la façon la plus transcendentale de la tradition venue de l'Orient. Les différents courants auxquels appartiennent les deux tableaux sont, si j'ose le dire, personnifiés dans les formes des trônes ; tandis que celle à Ste. Marie sopra Minerva correspond à peu près avec celles que nous montre Cimabue et d'autres artistes de la tendance orientale, le siège de la Vierge, dans l'autre mosaïque est d'une simplicité sévère qu'on pourrait presque qualifier d'antique.

Il me semble donc que le tableau se trouvant au sépulcre du cardinal espagnol pourrait avoir été exécuté par lui ou au moins d'après son dessin, mais ceci équivaut à dire que l'œuvre n'appartient point à la tradition byzantine, et à laquelle appartiennent son père ainsi que le mosaïste du monument de Ste. Marie sopra Minerva. Au fait, bien qu'une facture un peu moins soignée, cette dernière œuvre montre assez de rapports avec l'image de la voûte au Sancta Sanctorum, pour croire à la possibilité que ce fut un produit d'un des fils de Cosmas II.

Rome contient encore plusieurs autres mosaïques qu'il faut grouper ensemble avec l'œuvre de ces derniers mosaïstes. Une d'elles contient tant d'éléments qui rappellent l'ornementation du tombeau de l'évêque de Mende qu'il me semble fort probable que l'artiste de l'un et de l'autre fut le même [1]. Elle se trouve dans la chapelle Ste. Rose dans l'église de Ste. Marie in Aracoeli [2] et correspond comme composition entièrement à celles que nous avons trouvées sur les tombeaux exécutés par Giovanni Cosmas. L'aspect de la Vierge et sourtout de l'Enfant est identique à ces mêmes figures dans la mosaïque de Ste. Marie sopra Minerva. Quant à la forme du trône il me semble que le dossier en a été supprimé par

[1] Le professeur Venturi, op. cit. V, p. 190, est déjà arrivé à cette conclusion, seulement il est d'avis que ces deux œuvres et la mosaïque du tombeau Gonsalve seraient de la main de Giovanni Cosmati.

[2] L. Oliger, O.F.M. Due Mosaici con S. Francesco della chiesa di Aracoeli in Roma. Archiv. Francis. Hist. IV, 1911, p. 213.

une restauration importante dans le fond de la mosaïque. Les saints latéraux sont ici St. François et le Baptiste. Le premier a mis une main sur l'épaule d'une figure agenouillé qui porte l'habit de sénateur ce qui a fait supposer à De Rossi que cela fut Giovanni Colonna et à Strzygowski qu'il s'agit de Pandolfo Savelli. Comme la chapelle appartenant à la famille Capocci on a également admis que le sénateur agenouillé était Giovanni Capocci, mort en 1256[1], mais à cette hypothèse s'oppose le style de la mosaïque sans doute une œuvre des dernières années du 13e siècle. En la comparant avec la décoration du tombeau de l'évêque Durand nous constatons une exécution encore moins fine; les morceaux qui constituent la mosaïque sont plus grands et moins réguliers.

Sans doute du même artiste que les mosaïques précédentes est celle qui fut transportée en 1652 de la basilique de l'Aracoeli à la chapelle du palais Colonna où elle se trouve maintenant[2]. Même en admettant que nous ne voyons ici qu'un fragment, il semble bien que la composition différa des autres images. La mi-figure de la Madone s'y trouve à la même hauteur que les deux personnages latéraux à gauche: le disciple St. Jean et St. François d'Assise. Puis il n'y a pas trace d'un trône, par contre deux petits anges volent au-dessus de la Vierge et plus haut est inscrit le monogramme grec. St. François indique d'une main la petite figure devant lui vêtue de l'habit de sénateur. C'est Giovanni Colonna qui occupait cette charge en 1279—80 et de 1290—91, donc durant les pontificats de Nicolas III et Nicolas IV ce qui explique pour quoi St. Nicolas était représenté dans la moitié de la mosaïque manquant aujourd'hui[3]. Les armoiries de Colonna se trouvent à l'extrémité de la mosaïque.

Il est remarquable que les mosaïques romaines de cette époque avaient pour St. François d'Assise un type indépendant de celui qui se perpétua en Toscane ou à Assise même. Les images de ces monuments funéraires ainsi que les deux représentations que nous en laissa Torriti à Rome nous le font voir assez jeune et imberbe tandis que le même Torriti lui donne un air plus agé dans la voûte d'Assise où il le peint avec une courte barbe.

[1] Gatti, Musaico della capella Valenti etc. Mostra della citta di Roma alla Esposizione di Torino nell anno 1884, p. 213. Il existait un tabernacle que Giacomo Capocci avait fait eriger dans la nef de Ste Marie Majeure et sur lequel une mosaïque le représente avec sa femme. De Angelis, Basilicae S. Mariae Maioris de Urbe etc. descriptio etc. Roma 1621, p. 87.

[2] L. Oliger, op. cit.

[3] Oliger, op. cit., p. 249. Ce n'est donc pas le Giovanni Colonna qui figurait comme tel en 1308, 1323 et 1344 comme disait De Rossi. Déjà le style de l'œuvre rend cela inadmissible.

A ce groupe de mosaïques que nous pourrions appeler le groupe de Cosmas II, appartient une pierre tombale à S. Sabina couvrant le sépulcre de Munio da Zamora général des Dominicains qui, selon l'inscription qui entoure son effigie, était de nationalité espagnole et mourut en l'année 1300. Il y est représenté mort les yeux fermés, les mains croisées et vêtu de l'habit de l'ordre. Un dessin gothique qui encadre ce portrait funéraire n'est pas sans quelques souvenirs des grands tabernacles que Giovanni Cosmati dressait au-dessus de ses monuments.

Toutes ces œuvres encore existantes — sans doute peu nombreuses en comparaison de celles qui furent exécutées à Rome vers la fin du 13ᵉ siècle — prouvent qu'à ce moment la mosaïque se trouvait encore en grande faveur. Ceci est d'autant plus curieux à noter que peu après l'année 1300, cette technique ne fut presque plus pratiquée. Certainement il y avait un rapport entre le style byzantin et le goût pour la mosaïque, ce qui ne veut pas dire que le courant non-byzantin ne pratiquât point cet art et nous avons déjà démontré par des nombreux exemples que bien des fresques de cette époque de floraison artistique démontrent l'attachement de leurs auteurs aux tendances orientales.

Il me reste cependant à dire quelques mots des peintures sur panneaux appartenant à ce même courant; elles sont fort rares. Il y a cependant à citer trois Madones qui se séparent des tableaux dérivant des images importées de l'Orient dont il a été question dans un autre chapître, mais qui pourtant toutes trois montrent une forte influence byzantine. Une séparation entre le type iconographique suivi dans ces tableaux et celui des Madones vénérées, se trouve dans le fait que ces dernières sont toujours représentées en mi-figure, tandis que les trois peintures en question montrent la Vierge en pied assise sur un trône. Un seul de ces panneaux se trouve encore à Rome, il est conservé à l'église des Sts. Côme et Damien, ici l'attitude des deux figures qui sont d'ailleurs vues presque de profile, est la plus libre et on ne voit pas exactement à quel groupe il faut la rattacher, bien que l'œuvre appartienne évidemment au dernier quart du 13ᵉ siècle.

Les deux autres tableaux qu'on peut, je crois, attribuer à une même main, se trouvent en Amérique. L'un, qui fait partie de la collection Kahn à New-York (fig. 116) a été designé comme œuvre de Cavallini[1], mais les caractéristiques byzantines de cet art me semblent bien trop marquées pour qu'on puisse le placer près du maître. Cette peinture ainsi que l'autre qui appartient à M. Hamilton, New-York (fig. 115), sont des œuvres exécutées par un peintre appartenant au groupe que j'ai appelé celui de

[1] O. Siren, A picture by Pietro Cavallini, Burlington Magazine, février 1918.

Cosmas II. Comme style et comme tempérament il se trouve très près de l'artiste qui exécuta les mosaïques encastrées sur le tombeau de l'évêque Durand dans la chapelle de Sta. Rosa — que nous suggère également la forme du trône — et de celle du palais Colonna[1], mais la Vierge et surtout l'Enfant ont un air plus italien, la forme du nez de la Madone ferait croire à une influence siennoise ou au moins à des rapports avec cette école, semblable à ceux qui éxistaient entre Cimabue et Duccio. D'autres traits encore nous font souvenir des fresques de la crypte des Sts. Côme et Damien.

Quelques autres tableaux du même groupe appartiennent encore à des collections privées.

D'une facture très ressemblante sont deux panneaux représentant les mi-figures de Sts. Pierre et Paul appartenant à la collection Stroganoff; l'influence de Cimabue me semble — d'après les reproductions — plus manifeste. La date de 1264, proposé par M. Muñoz qui fut le premier à les faire connaître[2] semble trop reculée à Monseigneur Wilpert[3]; je serais également d'avis qu'il faut les placer une vingtaine d'années plus tard.

Je me rappelle avoir vu dans la galerie Sterbini à Rome une tablette où un grand nombre de délicieuses petites têtes de saints entouraient des ouvertures destinées à contenir des reliques, œuvre sans doute romaine mais qui de prime abord fait une impression toute orientale.

Enfin je connais encore dans une autre collection un petit panneau, très important, représentant la Nativité ou plutôt l'Adoration des Mages offrant leurs présents à l'Enfant couché dans une crèche à l'intérieur d'une grotte (fig. 117). Sur le rocher dans lequel cette caverne est creusée on voit la cavalcade des Mages, les anges chantant des louanges et annoncant la nouvelle à trois bergers, tandis que trois autres se trouvent sur le premier plan à côte de la scène du bain de l'Enfant. La petite peinture est pleine d'éléments byzantins tant dans la composition que dans les formes et la technique, pourtant pas à ce point qu'un doute sur l'origine romaine

[1] Il est curieux de constater que les deux tableaux maintenant en Amérique viennent de l'Espagne; c'est cela je crois qui a produit l'incertitude exprimée par M. Berenson sur leur origine italienne (dans l'article sur Cimabue que j'ai déjà cité). Il me semble cependant qu'aucun doute ne peut exister à cet égard. Ni de la vieille peinture espagnole ni d'aucune autre école de cette époque je ne connais des tableaux qui même de loin rappellent cette facture. Ne faut-il pas plutôt chercher une correlation entre la présence de ces tableaux romains en Espagne et les mosaïques qui ornent à Rome les tombeaux du cardinal espagnol Gonsalve ou du général des Dominicains espagnol, Munio da Zamora.

[2] A. Muñoz, Le pitture del portico della vecchia basilica Vaticana.

[3] Wilpert, p. 410.

puisse subsister. Les violents reflets de lumière indiquent l'artiste habitué à manier la mosaïque. A mon avis le panneau doit être le plus ancien qui nous soit parvenu de ce groupe, je le crois du début de la seconde moitié du 13e siècle.

CAVALLINI, SES PRÉDÉCESSEURS ET SON ÉCOLE.

Comme le style roman n'est en somme qu'une déviation de celui de l'antiquité classique, il n'est pas pour nous surprendre que lorsque dans la seconde moitié du 13e siècle, il se manifesta de nouveau un retour aux formes classiques ce mouvement supprima d'un coup la production de la peinture romane ou de ces fresques populaires narratives qui en étaient sorties.

Le retour du 13e siècle à l'antiquité n'avait que peu de traits communs avec la tentative qui s'était produite deux siècles auparavant et qui était, avant tout, politique, entraînant avec elle l'admiration de l'art classique dont on fit des reproductions; cependant ces reproductions contenaient bien des éléments originaux et ils devinrent des produits d'un art bâtard tenant de l'antique et du médieval mais qui, malgré tout, aboutit à un style de décoration qui se range parmi les plus heureux que l'Europe ait connus.

Le réveil de l'admiration pour l'art classique qui eut lieu au 13e siècle fut différent tant par ses causes que par ses résultats. Il faut admettre que l'origine s'en trouve dans une admiration spontanée pour des œuvres toujours existantes mais dont personne n'avait tenu compte depuis des siècles, admiration qui commença on ne sait pourquoi à un moment déterminé et à laquelle Nicolo Pisano donna une expression assez ingénue en copiant des sculptures classiques sur la chaire du baptistère de Pise[1]. D'ailleurs on ferait fausse route en s'imaginant que cette appréciation renaissante de l'antiquité se limita à l'Italie; la sculpture gothique française, par exemple, en fut, bien que dans une moindre mesure, certainement influencé[2]. La peinture italienne en dehors de Rome s'en ressentit peu. A Sienne Duccio en réformant l'école siennoise, y introduisit les premiers éléments gothiques pourtant çà et là on trouve chez lui également quelques traits antiques. Ceux-ci sont très marqués dans quelques-unes des délicieuses petites scènes, comme Joachim chez les bergers, qui entourent un tableau de la fin du 13e siècle représentant la Madone à l'Enfant au musée de Pise.

[1] Comp. p. ex. H. Graber, Beiträge zu Nicola Pisano, Strasbourg 1911, p. 11.
[2] L. Pillion, Les sculpteurs français du 13e siècle. Paris s. d., p. 83.

Le courant qui, durant le dernier quart du 13e siècle, formait à Rome comme l'opposition au byzantinisme ne fut plus roman; elle était classique, ou au moins elle s'inspirait des œuvres de l'antiquité. La première manifestation de cette tendance, peut-être légèrement antérieure à la période que je viens de nommer, est le panneau superbe, malgré un grand nombre de retouches, de la Madone «della Clemenza» qui se trouve sur l'autel de la chapelle latérale gauche de Ste. Marie-en-Trastevere (fig. 118)[1]. Ici la Vierge couronnée est assise sur un trône de forme fort simple, plutôt un banc, tenant d'une main un long sceptre surmonté d'une croix. De chaque côté se tient un ange tandis qu'un Pontife s'agenouille à ses pieds. L'esprit et la technique de cette œuvre sont exempts de tout élément oriental. Les figures ne manquent pas de majesté, mais les attitudes n'ont rien d'hiératique, tous évoluent librement et aucun effort n'est fait pour donner des positions identiques aux deux anges. Les proportions et le dessin des visages correspondent à la conception classique de la beauté. La préparation du tableau — toile collée sur bois —, l'ombre verte et les gros ornements de la couronne et sur le trône sont les uniques indices d'une connaissance des traditions orientales.

Malgré les repeints, faits du temps de Sixte V (1585—90) et qui couvrent à peu près toute l'œuvre primitive on reconnaît ce même style dans les fresques dont la chapelle du Sancta Sanctorum fut ornée[2], sans doute quand le Pape Nicolas III (1277—80) la fit reconstruire et qu'il chargea Cosmas II d'y exécuter la mosaïque au-dessus de l'autel. Le plan de l'ornementation comprend les symboles des Evangélistes dans les quatre triangles de la voûte; juste en-dessous, sur chacune des quatre parois on voit deux tableaux, séparés par une fenêtre, représentant les martyres de St. Etienne et de St. Laurent, un miracle de St. Nicolas et le martyre de Ste. Agnès, les martyres de St. Pierre et St. Paul et sur le mur d'autel Nicolas III offrant le modèle de la chapelle aux deux mêmes saints dont le premier indique d'un geste le Sauveur assis sur un trône. Plus bas chaque mur est divisé par sept arcades gothiques, sur trois côtés elles encadrent des figures de saints; une rangée nous montre des saintes dignitaires d'église, deux autres des apôtres et des Evangélistes. Enfin au-dessus de l'autel se trouve représentée la Vierge ayant de chaque côté un des deux Sts. Jean, un apôtre et plus loin une ouverture destinée à contenir des reliques.

Dans l'état actuel, ces peintures ne rappellent que faiblement le style

[1] J. Wilpert, L'Immagine della Madonna detta della Clemenza in S. Maria in Trastevere, L'Arte 1906, p. 163 et Wilpert, pls. 274 et 275.

[2] H. Grisar, Il Sancta Sanctorum, p. 36. Wilpert, p. 180.

dans lequel leur auteur les avait conçues, cependant il est clair que cette manière n'avait rien de byzantin. On entrevoit la stature grandiose dans quelques-uns des saints sous les arcades, ou bien dans la figure de l'ange symbole de St. Matthieu; pourtant les proportions sont différentes de celles que nous trouverons chez Cavallini. Ces deux œuvres doivent être considérées comme une introduction à l'art de ce peintre génial qui a plus contribué qu'aucun artiste à produire ce mouvement que nous avons désormais l'habitude d'appeler la Renaissance.

Il est bien connu que Pietro Cavallini fut, jusqu'il y a peu d'années, considéré sur l'autorité de Vasari comme l'élève de Giotto; ce n'est que depuis la découverte en 1900 des fresques de Sta. Cecilia in Trastevere qu'on a su donner à Cavallini sa vraie place dans le développement de l'art italien et qu'on a reconnu la valeur extraordinaire de son œuvre[1].

Quant aux dates certaines que nous avons pour la vie de Cavallini, elles se limitent à trois; il est mentionné pour la première fois dans un document de 1273[2] — au moins il semble indubitable qu'il faut identifier le «Pietrus dictus Cavallinus de Cerronibus» avec notre artiste. On

[1] H. W. Schulz, Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien, 4 vol. Dresden 1860, IV, p. 127. G. Navone, Di un mosaici di Pietro Cavallini in S. Maria Transtiberiana e degli Stefaneschi di Trastevere. Arch. dell. Soc. Rom. di Stor. Patr. 1877. D. Salazaro, Brevi considerazioni sugli affreschi del monastero di Donna Regina, Napoli 1877. Idem, P. C. pittore, scultore ed archit. romano del sec. XIII. Atti di R. accad. di Archeol. lett. etc. in Napoli 1882—83, p. 11. G. Fornari, Le antiche pitture de Donnaregina in Napoli, Bollet. del. Colleg. degli ingegneri e archet. in Napoli VIII. 1890. Nos 5—6. L'anonimo Gaddiano ed. de Fabriczy, pp. 49 et 289. E. Bertaux, S. Maria di Donna Regina e l'arte senese à Napoli nel sec. XIV Docum. per la stori etc. Napoletane I, Napoli 1899. F. Hermanin, Un affresco di Pietro Cavallini a Sta. Cecile in Trastevere. Archiv. dell. Soc. Rom. di Stor. Patr. XXIII, 1900, p. 397. Le même, Nuovi affreschi di P. C. L'Arte 1901, p. 239. Le même, Gli affreschi di P. C. Le Gallerie Nazionali V, 1902, p. 61. Schubring, Recension sur l'étude de Hermanin, Repert. f. Kunstwiss. XXVI, p. 140. Wickhoff, Recension sur l'étude de Hermanin, Kunstgesch. Anzeig. 1904, No 3. E. Gerspach, A proposito degli affreschi della chiesa di S. Cecilia, Arte e Storia, 1901, p. 22. Le même, Una annunciazione del C. a Firenze. Arch. Stor. Ital. 1901. S. Franschetti, P. C. e Sta. Maria in Trastevere, Fanfulla della Domenica, 1901, No 8. G. Ferri, Un docum. su P. C. Nozze Hermanin-Hausmann. Perugia 1904. R. Artiolo, La scoperta dei affreschi di P. C. nel convento di S. Cecilia in Roma e le picche artistiche, Rivista di Roma, maggio 1904, p. 355. E. Bertaux, Gli affreschi di S. Maria di Donna Regina, Napoli Nobilissimi XV, 1906, p. 129. A. Venturi, P. C. a Napoli, L'Arte IX, 1906, p. 117. A. Sarrentino, Bollet, d'Arte del Ministero della l'I. pp. 228, 231. J. Strzygowski, Atti del Congr. Storico Internaz. di Roma 1910, p. 260. G. Lafenêtre, S. François d'Assise et Savonarola, p. 117. W. Rolfs Geschichte der Malerei Neapels, Leipzig 1910, p. 16. J. v. Schlosser, Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten, Berlin 1912. W. Bombe, Geschichte der Peruginer Malerei, Berlin 1912, p. 24. B. Berenson, A Nativity and Adoration of the School of P. C. in the Collection of W. John G. Johnson, Art in America 1913, p. 17. S. Lothrop, P. C. Memoir of the American Academy in Rome II, 1918. J. Garber, op. cit., p. 55.

[2] G. Ferri, op. cit.

ne le retrouve qu'une vingtaine d'années plus tard quand il signait en 1291 les mosaïques à Sta. Maria in Trastevere et une troisième et dernière fois en 1308 quand il est mentionné comme peintre du roi Charles II de Naples, recevant un salaire de 30 onces d'or et deux autres pour payer le loyer de sa maison[1].

Les plus anciennes sources pour notre connaissance de ses activités sont les «commentarii» de Lorenzo Ghiberti[2] qui le dit romain sans commettre l'erreur de Vasari de le placer parmi les élèves de Giotto. Ghiberti lui attribue une assez longue liste d'œuvres. Dans le portique de St. Pierre au-dessus des portes il peignit quatre très grandes figures des Evangélistes et des Sts. Pierre et Paul dont il loue la plasticité tandis que des figures qu'il aurait exécutées dans la nef à droite lui paraissaient plus dans la manière grecque, c'est-à-dire byzantine. Le biographe nous dit encore qu'il décora toute l'église de Ste. Cécile-in-Trastevere, une grande partie de S. Crisogone, six mosaïques dans Ste. Marie in Trastevere que Ghiberti désigne comme les plus belles qu'il connaisse. Le même dit encore que Cavallini travailla dans l'église de St. François sans mentionner la ville où cette église se trouvait (Vasari l'a compris comme celle de Rome) qu'il exécuta les mosaïques de la façade de St. Paul-hors-les-murs, des fresques représentant des scènes de l'Ancien Testament à l'intérieur de cette basilique, d'autres peintures dans la salle du chapître et bien d'autres dans la ville de Rome.

L'anonyme Gaddiano copie cette liste sans y ajouter quoi que ce soit, Antonio Billi semble ignorer Cavallini et Vasari répète Ghiberti avec des variantes des œuvres et des détails sur sa vie dont il est inutile de nous occuper ici[3].

Quant aux peintures et mosaïques que Ghiberti nous cite comme de la main de Cavallini, il n'y pas de doute qu'en partie l'auteur les lui attribue sur sa propre autorité, disons comme connaisseur. Pour autant que ces œuvres existent encore, nous trouvons qu'il avait vu juste. Nous ne sommes plus à même de juger des mosaïques que Cavallini aurait exécutées sur la façade de St. Paul-hors-les-murs, ni des fresques dont il décora l'intérieur, les unes et les autres ont disparu.

[1] Schulz, op. cit., IV, p. 127.

[2] J. v. Schlosser, op. cit., I, p. 39 et II, p. 134.

[3] Ainsi dans la première édition Vasari fait mourir Cavallini en 1344 à l'âge de 75 ans, dans la deuxième en 1364 lui octroyant 85 années. M. de Nicola a découvert une biographie que Sebastiano Vanini faisait en 1642 de Pietro Stefaneschi et conservée au Vatican, selon laquelle Cavallini mourut à l'âge de 75 ans; son épitaphe à St. Paul-hors-les-murs se lisait «Quantum Romanae Petrus decus addidit Urbi-Pictura tantum dat deus ipse polo».

La mosaïque aurait été la dernière œuvre de Cavallini dont nous trouvons mention puisqu'elle fut commandée par Jean XXII (1316—34) qui s'y est fait représenter. Par un dessin du 16e siècle [1] et une gravure plus récente [2] nous savons que la composition contenait le Sauveur dans une mandorla et plus bas entre les fenêtres St. Paul, la Vierge, St. Jean Baptiste, aux pieds duquel est représenté le donateur, et St. Pierre. Deux morceaux de mosaïque d'un aspect entièrement moderne se trouvant maintenant dans l'église, l'un à l'intérieur de l'arc, dit de Galla Placidia et l'autre sur l'arc absidial, auraient composé cette figuration.

J'ai déjà mentionné la théorie plausible, émise dernièrement par Joseph Garber que Cavallini en faisant les fresques de l'Ancien Testament à St. Paul-hors-les-murs n'aurait que repris des peintures des premiers siècles chrétiens bien que je ne partage pas l'avis de cet auteur lorsqu'il avance que c'est par ce travail que les éléments antiques se seraient introduits dans l'art de Cavallini et que c'est cette infiltration qui aurait formé son style, ainsi que celui de toute la peinture monumentale italienne de la fin du 13e siècle. J'ai déjà expliqué par quelques paroles que cette réapparition d'éléments classiques tenait à un mouvement bien plus général. Cependant je crois que M. Garber a raison quand il nous dit que du recueil de dessins existant des fresques de St. Paul-hors-les-murs [3] il semble que Cavallini y travailla à trois moments différents. D'abord les scènes des actes des apôtres se trouvant sur la paroi gauche de la nef, et comme il les exécuta du temps de l'abbé Jean VI, dont le nom apparaît en-dessous d'une des fresques [4], c'est-à-dire entre les années 1270 et 1279, nous avons là l'œuvre la plus ancienne de Cavallini dont il soit fait mention. Puis il y retourna du temps de l'abbé Barthélemy I qui géra le monastère de 1282 à 1287 et que nous voyons agenouillé aux pieds d'une figure de St. Paul [5] et qui commanda le cycle de l'Ancien Testament qui se trouvait sur la paroi gauche. La troisième fois il est employé par Boniface VIII 1294—1303 dont on voit le monogramme — difficile à interprêter mais que d'Agincourt lisait également ainsi — près d'une figure de Pape en-dessous de la scène du Calvaire

[1] Il se trouve dans le recueil de Ciacconio au Vatican Cod. Vat. lat. 5407, fol. 63.

[2] N. M. Nicolai, Della basilica di S. Paolo, Roma 1815, pl. VI.

[3] Vaticana Cod. Barb. lat. 4406 v. E. Müntz, Les peintures murales de l'ancienne basilique de St. Paul. Nuov. Bull. di archeol. crist. 1895, p. 112. Le même. L'ancienne basilique de S. P., ses fresques et ses mosaiques etc. Revue de l'Art. chrétien IX, 1898, pp. 1 et 108.

[4] Garber, fig. 25.

[5] Garber, fig. 27.

partie d'une série de quatre tableaux de la Passion et quatre figures d'Evangélistes. Ainsi la perspicacité de M. Garber nous a fourni deux dates importantes dans la carrière de Cavallini à savoir celle de sa première œuvre à nous connue comblant des vides laissés dans le tableau dressé par M. Hermanin, qui mentionne cependant l'activité du temps de l'abbé Barthélemy.

A deux reprises nous trouvons le peintre Cavallini et le sculpteur Arnolfo travaillant au même endroit. A St. Paul-hors-les-murs l'abbé Barthélemy avait commandé le tabernacle qu'Arnolfo signait en 1285 avec son aide Pierre. Sans doute ce fut à ce même moment que le donateur commanda la décoration picturale à Cavallini. L'identité du prénom de Cavallini et de celui de l'aide d'Arnolfo a fait supposer à quelques auteurs, bien à la légère, que le génial peintre aurait été la même personne que l'aide-sculpteur qui serait également le «Petrus civis romanus» qui exécuta le tombeau d'Edouard le Confesseur à la Cathédrale de Westminster. Rien ne confirme cependant cette hypothèse.

Dans l'église de Ste. Cécile nous trouvons Arnolfo et Cavallini pour la deuxième fois. Ici le sculpteur a également daté son œuvre, il le fit en 1293 ce qui nous autorise à admettre que les fresques sont de la même époque. Ainsi il semble probable que les deux grands artistes, dont les manières s'accordent si bien, collaborèrent quelques fois, souvent peut-être, pour l'embellissement des églises romaines.

Les études de M. Hermanin nous fournissent encore la date probable d'une autre œuvre de Cavallini, la fresque de l'abside de St. Georges in Velabro, qui sans doute fut commandée par Jacopo Stefaneschi — frère de Bertoldo di Pietro qui, comme nous verrons, commanda en 1291, les mosaïques de Ste. Marie in Trastevere — puisque autrefois ses armoiries ornaient l'église. Or Jacopo Stefaneschi fut ordonné cardinal-diacre de St. Georges in Velabro en décembre 1295; la fresque daterait donc d'un peu plus tard.

Ainsi plusieurs œuvres de Cavallini encore existantes peuvent être datées avec une quasi certitude. La plus ancienne de celles-ci est la série de mosaïques dans l'église de St. Marie in Trastevere où les sept tableaux sont placés au-dessous de la représentation de la Vierge et du Sauveur de 1130—43. L'image centrale contient en haut la mi-figure de la Vierge avec l'Enfant dans un cadre circulaire montrant un dessin décoratif analogue à celui qu'y plaçait Torriti. Plus bas se tiennent St. Paul et St. Pierre, ce dernier pose une main sur la tête de Bertoldo di Pietro qui s'agenouille en adoration et dont les armoiries occupent le centre du premier plan. De chaque côté se trouvent trois tableaux. A gauche on

voit d'abord la Nativité de la Vierge à qui deux sages-femmes vont donner son premier bain tandis que deux autres apportent des dons à Ste. Anne assise sur sa couche. La deuxième mosaïque montre l'Annonciation (fig. 119) où l'ange marche rapidement vers la Vierge assise sur un trône d'architecture monumentale, puis suit la Nativité (fig. 120). De l'autre côté sont représentés l'Adoration des mages qui s'inclinent devant l'Enfant tandis que St. Joseph se tient derrière la Vierge, la Présentation au Temple et la mort de la Vierge étendue sur la bière entourée des disciples et derrière laquelle le Christ porte la petite personnification de l'âme sur ses bras.

De ces mosaïques deux séries de copies se trouvent à la Bibliothèque du Vatican dont l'une faite de nouveau par Ecclessi pour le cardinal Barberini[1] nous a conservé le fragment de la signature lisible de son temps, on y voyait: . . . . . . us . . . . . . it Petrus, sans doute un fragment de Hoc opus fecit Petrus. Quant à la date Barbet de Jouy[2] prétendait avoir lu sous la Nativité les lettres MCCLCI. En dehors du fait que cette manière de composer une date serait des plus étranges, l'année ainsi obtenue, 1251, ne correspond pas avec l'époque dans laquelle vivaient le donateur et l'artiste de façon que la solution — déjà proposée par De Rossi[3] — sera celle que le L doit être un X ce qui donne la date parfaitement probable de 1291.

De toutes les mosaïques romaines du 13e siècle, celle-ci est presque la seule qui n'offre aucun trait byzantin. La Vierge dans le premier tableau — accompagnée pourtant du monogromme grec et vêtue de la même façon que les Madones des mosaïques du groupe de Cosmas II — n'a plus ce regard triste et morbide, les traits sont plus réguliers. Les deux saints sont vêtus de toges antiques dont les plis tombent lourdement mais sans schématisme. Partout nous trouvons des visages de forme et de traits plus harmonieux, des gestes libres et naturels. Les rois mages ne forment point la petite procession de trois figures identiques, mais on constate un désir de parvenir à la diversité. Il en est de même dans l'Annonciation où la Vierge est assise et l'ange debout. La plasticité déjà louée par Ghiberti forme comme l'antithèse aux contours remplis de lignes schématiques qu'affectaient les byzantinisants. Bien des figures tendent vers la beauté régulière de l'art classique, surtout la Vierge couchée dans la Nativité semble directement inspirée par

[1] Vaticana Cod. Barb. 2010 f. 16. Les autres dessins qui sont plus anciens furent l'œuvre d'A. Ciacconio. Cod. Vat. 5408. De la première de ces mosaïques le receuil de Windsor contient un dessin. Morey, op. cit., p. 49.

[2] Barbet de Jouy, Les mosaïques chrétiennes de Rome. Paris 1857, p. 127.

[3] De Rossi, Musaici cristiani, pl. 176.

une sculpture de l'antiquité. Il n'y a que les groupes un peu rigides à la scène de la mort de la Vierge et la composition déconsue de la Présentation au Temple avec ces personnages et ses morceaux d'architectures isolés qui, à côté d'images tellement perfectionnées, frappent par leurs archaïsmes, bien que là aussi les deux figures féminines aient des qualités non-byzantines.

La beauté exceptionnelle de la fresque du Jugement Dernier à Ste. Cécile que Cavallini exécuta en 1293 prouve que malgré les grandes qualités des mosaïques l'artiste avait visé encore plus haut. Sans doute l'image en pierre ne pouvait pas rendre toute la noblesse du dessin du maître et c'est en comparant les deux produits presque contemporains que certaines figures à Ste. Marie in Trastevere nous semblent quelque peu schématiques.

Le Jugement Dernier se trouve sur la paroi d'entrée de l'église, là où de nos jours est placé le chœur des religieuses. Au centre le Sauveur (fig.121) assis dans une mandorla, était entouré de huit anges (fig. 124), de quatre hierarchies diverses, dont un manque de nos jours, ainsi qu'un des deux placés plus bas; il reste des traces d'autres qui survolaient ce groupe. Des deux parts six apôtres sont assis formant des rangées régulières, leurs noms — dont cinq ont disparu — étaient inscrits sur les bases de leurs sièges, quelques-uns portent des attributs (figs. 122, 123). A la tête de la rangée gauche la Vierge se tient debout, en face d'elle se trouve le Précurseur. De la partie inférieure de la composition restent quatre anges sonnant des trompes; autour de l'autel apocalyptique sur lequel on voit les instruments de la Passion. Les élus approchent en trois groupes, évêques, moines et figures féminines — chacun guidé par un ange. Ils forment la partie la plus faible de l'œuvre et ont été jugés, avec raison, par M. Hermanin comme exécutés par des aides. Les Damnés représentés nus en deux groupes, repoussés par des anges sont d'une facture bien supérieure.

Sur les parois qui en faisant face à l'autel se trouvent à gauche, on voit d'abord le torse d'un énorme saint cuirassé à côté duquel commençait une série de scènes du Nouveau Testament dont il ne reste que l'Annonciation. Encore cette fresque a-t-elle été assez mutilée puisqu'on en avait enlevée les têtes que dernièrement ont été remises en place. La composition doit avoir été identique à celle de la mosaïque. En face de la série de l'Ancien Testament il reste des morceaux du Rêve de Jacob et Isaac trompé par Jacob. De la première scène on ne voit que le rêveur couché et des débris des anges, de l'autre il reste le vieux Patriarche couché devant lequel se tient Jacob, les mains couvertes de peau

de bête suivi de Rebecca. Il reste encore un fragment de la décoration de l'église. C'est un saint dans une niche gothique qui sans doute faisait partie d'une longue série de figures semblables et qui se trouve entre la couverture actuelle de l'église et le toît original. Il semble probable que les peintures furent détruites pendant les changements qu'en 1725 le cardinal Acquaviva fit faire dans la construction de l'église; dans un guide de Rome de 1674 on mentionne encore les fresques du Nouveau et de l'Ancien Testament[1].

C'est dans les figures du Jugement Dernier que Cavallini a pu librement manifester toute son admiration pour l'art classique. Il a emprunté à la statuaire classique les proportions larges et importantes, l'équilibre parfait, la draperie plastique des toges, la beauté régulière des visages, jusqu'à la forme ronde des têtes qu'on ne recontre d'ailleurs que chez les images d'apôtres imberbes ou bien portant une courte barbe, l'un et l'autre de mode dans la Rome antique; ces figures semblent donc réellement inspirées par des œuvres pré-chrétiennes. Pourtant il faut bien reconnaître que tout en acceptant avec reconnaissance l'enseignement que l'art classique pouvait contenir pour lui, Cavallini ne le copie pas; sa manière bien qu'ayant des mérites empruntés à la sculpture des temps éloignés, fut propre à lui, personnelle et foncièrement italienne. Il n'y a que trois visages qui rappellent — et cela encore de bien loin — les types que des adhérents du courant byzantin auraient pu produire, c'est le Baptiste, le quatrième (St. Jacques) et le sixième des apôtres se trouvant derrière lui. L'expression ne correspond ni à l'art classique ni à l'esprit des œuvres byzantines, elle est calme, sereine et profondément humaine quoique peu variée. En passant en revue ces beaux visages on se croirait à une assemblée de personnages sérieux mais bien vivants. Quant au regard du Sauveur dont nous trouvons ici la plus belle image que l'art chrétien ait jamais produite, il contient tout un monde de douceur d'amour et d'austérité. Le peintre qui a su représenter le Rédempteur d'une telle façon ne fut pas seulement un grand artiste, il était en même temps un mystique et un penseur.

Dans l'ordre chronologique suit maintenant la fresque qui décore l'abside de l'église de S. Giorgio in Velabro et qui daterait donc selon toute probabilité de 1296. La composition consiste en cinq figures en pied; au centre le Sauveur lève une main en bénédiction, à gauche se tient la Vierge et St. Georges portant une bannière et guidant un cheval, à droite ce sont St. Pierre et un saint vêtu en guerrier romain. Bien que des repeints aient changé considérablement l'aspect de cette œuvre,

[1] **Lothrop**, op. cit., p. 9.

les types, la stature et les effets plastiques des draperies restent caractéristiques de l'art du maître. Les trois figures centrales montrent des ressemblances frappantes avec les mêmes personnages dans la peinture du Jugement Dernier. Le coloris clair et pâle qu'on y voit de nos jours produit un effet assez désagréable.

Plusieurs fresques situées dans l'église supérieure d'Assise sont des produits de l'art de Cavallini, pourtant il me semble que dans la plupart la main d'un collaborateur en a quelque peu diminué la valeur artistique. Je crois néanmoins que deux tableaux peuvent être attribués entièrement à la main du maître, ce sont ceux ou l'on voit Jacob trompant Isaac aveugle (figs. 125—127), et Esau devant le patriarche, qui se trouvent sur la seconde rangée du mur droit[1]. Encore la première de ces peintures est elle assez endommagée. Sous une loggia ouverte ornée de mosaïques cosmatesques devant laquelle un rideau est suspendu à un tringle, que l'artiste concevait comme la vue de l'intérieur d'une pièce, on devine le vieillard étendu sur sa couche, derrière laquelle se tiennent Rebecca et Jacob dont le cou et les mains sont couverts de peau de bête, portant dans une main un plat. L'autre est d'une composition semblable; l'attitude d'Isaac n'a pas changé, Esaü se trouve un peu plus rapproché de lui que n'était Jacob dans le tableau précédent, il est suivi de sa mère, tandis qu'on voit la trace d'une figure au dehors.

Les autres scènes de cette série sont exécutées dans la même manière mais d'une qualité légèrement inférieure ce qui me fait supposer qu'un aide en fit une partie assez importante pour qu'on puisse les qualifier presque d'œuvres d'école. Ce sont les peintures sur la paroi d'entrée — à part le médaillon de la Madone que je crois de Giotto — et dans les travées les plus rapprochées à droite et à gauche. Les premières représentent la Pentecôte et l'Ascension (fig. 128) tandis que faisant face à l'autel on voit à sa gauche en haut des vestiges du Baptême du Christ et Jésus à l'âge de douze ans enseignant au temple et, plus bas, des restes de la Résurrection et les Fidèles pleurant autour du corps du Sauveur, l'unique fresque de cette travée dont il reste une partie qui permette de juger l'artiste. En face il y avait en haut des représentations de l'offrande de Caïn et Abel et le fratricide sur lesquelles je n'ose pas me prononcer tant il en subsiste peu de restes. Puis en bas les frères de Joseph agenouillés devant lui intercédant pour Benjamin chez lequel on avait découvert un vase volé et Joseph vendu par ses frères.

En comparant ces tableaux avec les deux scènes représentant l'histoire d'Isaac et ses fils aucun doute ne peut exister qu'elles appar-

[1] Zimmermann et Hermanin croient y voir la main de Giotto.

tiennent non seulement à un même courant d'art, mais je dirais même formant un ensemble avec elles; la gamme des couleurs est identique. Pourtant le dessin est un peu plus dur, la stature de certaines figures moins noble. On le remarque surtout chez les personnages représentés debout comme celui qui dans le dernier tableau, venant de gauche, apporte le vase volé. Par contre les deux femmes, qui dans la scène du Deuil des Fidèles se tiennent au centre du fond, ont toute la majesté des plus beaux produits du pinceau de Cavallini qui les a d'ailleurs sans doute faites lui-même. Plusieurs visages montrent des traits trop contournés et ne peuvent être confrontés avec ceux que le maître exécuta à Ste. Cécile.

Je serais disposé à admettre que ces fresques soient des produits — certes non de la jeunesse du peintre — mais pourtant antérieurs à la décoration de Ste. Cécile ou même de Ste. Marie in Trastevere. Au moment de les faire Cavallini ne s'était pas encore complètement familiarisé avec les formes qui lui suggérait la sculpture antique bien que l'influence en soit déjà assez apparente; le dessin en général, et surtout celui des plis, a un élément de dureté — lointain souvenir de la technique byzantine — que l'artiste abandonna ensuite complètement.

Les variantes entre ces fresques et les autres œuvres sont cependant trop subtiles pour que même en supposant qu'elles soient les indices des moments différents de la carrière de l'artiste, nous admettions un laps de temps considérable entre les unes et les autres et je crois que nous devons placer les fresques d'Assise entre 1285 et 1290. Le fragment de la scène d'Isaac et Esaü sur la paroi latérale de Ste. Cécile montre cependant que l'artiste n'a point changé sa composition.

Ces quatre œuvres sont les seules que je crois pouvoir attribuer à Cavallini dont l'art a eu une importance sans égale pour le développement de la peinture puisque c'est de lui que l'expression de la troisième dimension — des valeurs tactiles comme les appelle M. Berenson — a reçu son expression picturale, innovation qui a continué son existence à l'avantage de tous les peintres italiens et étrangers qui lui ont succédé. Il est vrai qu'auparavant des peintres obtenaient également des effets plastiques comme nous avons eu l'occasion de le remarquer, seulement ils ne réussirent qu'à faire ressortir un détail, un personnage tout au plus, mais personne n'avait jamais montré des figures organiquement bien composées avec la gradation parfaite de plasticité qui fait que celles de Cavallini se détachent complètement du fond et de leur entourage et qui leur donne l'exactitude des proportions également dans la profondeur.

Les lumières et les ombres me semblent encore une indice que Ca-

vallini étudiait les effets plastiques surtout — et peut-être exclusivement — dans la sculpture; en effet ils semblent par trop bien rendus pour être copiés sur les plis de vêtements de ses contemporains. D'ailleurs, comme j'ai déjà remarqué, les robes mêmes et les attitudes nobles et grandioses semblent plutôt empruntées à la statuaire antique qu'aux modèles vivants.

Cette étude de sculpture sera sans doute aussi la cause d'un caractère inévitable de l'art austère de Cavallini, c'est l'immobilité ou bien la pause de ses personnages. L'esprit de ses scènes n'est point celui de l'art populaire narratif, comme nous le montrait presque contemporainement Conxolus. Avec Cavallini nous atteignons un niveau artistique bien supérieur mais en même temps bien moins réaliste. Certes les regards ne manquent pas de vie, certaines attitudes sont parfaitement observées; ainsi à Assise toute la figure d'Isaac exprime sa cécité et l'image de Rebecca personnifie sa faute, mais le narrateur ne prend jamais le dessus, l'émotion ne trouve ses manifestations que pour autant qu'elles soient compatibles avec des formes sobres, nobles, inspirées directement de l'art classique.

Par son coloris Cavallini conservait des rapports avec l'art roman, ce n'est pas qu'il l'eût accepté intégralement puisque les reliefs dans lesquels ils excellait, nécessitaient des gradations dont les peintres romans ne furent pas capables. Pourtant les tons clairs que contenait sa palette sont ceux qu'on retrouve sur les murs des vieilles basiliques de S. Giovanni in Porta Latina où bien à Ferentillo.

Les élèves de Cavallini et les autres peintres qui s'inspiraient de sa manière, sont assez nombreux. Je rappellerai seulement en passant l'artiste éclectique qui emprunta à peu près autant à Cavallini et Torriti qu'à Cimabue et qui fit les tableaux du Nouveau Testament sur les parois de l'église haute de St. François.

Puis il faut nous arrêter un instant à d'autres n'existant plus de nos jours.

Ce sont encore des aquarelles que fit exécuter le cardinal Barberini[1] qui nous renseignent sur elles. Il est vrai que les copies ne sont pas assez fidèles pour que nous puissions nous faire une idée de leur aspect exact, mais les paysages, des morceaux isolées d'architecture, les chambres vues en coupe dont les plafonds donnent cette perspective fuyante, sont des caractéristiques fort significatives pour l'école de Cavallini que nous rencontrons dans les fresques de Naples et dans les œuvres du début de Giotto.

[1] Vaticana Cod. Barb. 4408.

Les séries de fresques dont il s'agit se trouvaient en dehors de l'hôpital de St. Jean de Latran où elles représentaient, au moins en partie, la légende de St. Tobie et à l'église de St. Jacques au Colisée[1]. Ici on voyait à part l'illustration de la légende du saint titulaire, des scènes de la vie de la Vierge[2] et une Crucifixion. Les gestes et les attitudes des personnages dans les copies nous feraient croire que les fresques furent exécutées dans un esprit assez populaire se rapprochant un peu de l'art de Conxolus; la composition ressemble cependant plutôt à celle de Cavallini.

Il reste à Rome une œuvre fort belle exécutée dans l'entourage immédiat du maître, inspirée par le style de sa meilleure période et qui lui est parfois attribuée. C'est la fresque qui orne le sépulcre du cardinal Matteo d'Aquasparta, mort en 1302, à Ste. Marie en Aracoeli (fig. 129). Le tombeau est identique à ceux que signa Giovanni Cosmati et sans doute de sa main. Ici également en bas le défunt repose sculpté en marbre et gardé par deux anges tandis qu'il s'agenouille en haut aux pieds de la Vierge qui est assise sur un trône tenant l'Enfant entre St. Jean apôtre et St. François; au sommet le buste du Rédempteur est contenu dans un médaillon. L'aspect de cette œuvre, les proportions, ainsi que la forme du trône, rappellent beaucoup la mosaïque de la tombe du cardinal Gonsalve à Ste. Marie Majeure. Des nombreuses restaurations ont détérioré considérablement la belle peinture.

Dans la même église encore, au-dessus d'une des portes latérales est placée une mosaïque assez endommagée qui semble également appartenir à l'école de Cavallini; dans un cercle se tient la mi-figure de la Madone tenant l'Enfant qui, la tête renversée, regarde sa mère; de chaque côté un ange tient un candélabre. Les formes sont larges et nobles et exemptes d'influence orientale puis un petit trait — la frange tombant sur la manche de la Madone — est un détail qu'on retrouve dans la première mosaïque de Cavallini à Ste. Marie in Trastevere. Le fond de la jolie image est formé de deux tons de bleu assez clair au centre et plus foncé sur les côtés.

On attribue quelquefois à Cavallini même une mosaïque dans un état désastreux sur l'autel de St. Chrysogone représentant la Vierge à l'Enfant assise sur un trône assez simple et ayant à ses côtés le titulaire de l'église et l'apôtre St. Jacques. Malgré que Ghiberti nous parle des tra-

[1] Le même recueil montre encore d'autres séries de fresques, fol. XLII et fol. XLVI sans qu'on puisse comprendre où celles-ci se trouvaient. Elles semblent dater d'un temps postérieur appartenant à l'école grottesque.

[2] Ces scènes représentaient la Rencontre à la Porte d'Or, la Naissance de la Vierge, sa Présentation au Temple, son Mariage et son Couronnement.

vaux de Cavallini dans cette église et tout en tenant compte que nous ne trouvons ici que l'ombre de ce qui doit y avoir été jadis cette attribution ne me semble pas admissible. Sans doute l'œuvre appartient bien à cette école mais son auteur ne fit qu'en imiter la grándeur sans la reproduire. C'est cependant sans doute l'exemple du grand maître qui l'a sauvegardée si complètement de tout élément byzantin.

Une fresque tellement ruinée que de nos jours il serait difficile de dire si à l'origine elle fut un chef-d'œuvre de Cavallini même ou un essai du plus faible de ses élèves, se trouve dans la charmante petite église de Ste. Marie «in Capella» à quelques pas de Ste. Cécile. La peinture représente la Vierge assise sur un trône orné, nourrissant l'Enfant, entre un saint vieillard en robes sacerdotales et un saint évêque. Malgré son état déplorable les figures montrent la stature des œuvres de Cavallini, aussi les visages — qui semblent avoir conservé plus que le reste de leur aspect primitif — sont assez caractéristiques.

Il reste encore à constater qu'on retrouve les formes des figures de Cavallini dans certaines broderies, sans doute exécutées à Rome vers l'année 1300. Ceci est particulièrement marqué dans les images de saints sur l'étole de Benoît XI (1303—4) conservé à l'église St. Dominique de Pérouse.

En dehors de Rome l'œuvre la plus importante de l'école de Cavallini est, on le sait, la série des fresques que contient l'église de Ste. Marie «de Donna Regina» à Naples que M. Bertaux, avant la découverte de peintures de Ste. Cécile, croyant siennoises[1] — opinion qu'il corrigeait après en les attribuant comme il est juste à l'école de Cavallini, — mais que M. Venturi donne en partie au maître même bien qu'il croit reconnaître trois mains diverses dans l'ensemble de l'œuvre.

Bien des éléments dans la décoration de l'église correspondent avec des œuvres de Cavallini; ainsi nous retrouvons ici à l'intérieur de la façade un Jugement Dernier; celui-ci cependant n'a jamais pu être beaucoup plus important que la fresque de Ste. Cécile deux fenêtres le partagent en trois divisions où l'on voit également la Vierge et St. Jean près du Seigneur et des rangées des saints assis sur les côtés; mais ici les rangées sont doubles et les figures au nombre de vingt-quatre. Puis des groupes d'anges en haut, des processions des Justes et l'image de l'Enfer sont très développés.

La paroi de gauche a conservé le plus grand nombre de scènes bien que plusieurs aient ici également assez souffert. On y voit cinq rangées, chacune

[1] E. **Bertaux**, Santa Maria di D. Regina.

de cinq tableaux; les quatre rangées supérieures contiennent l'histoire de la Passion (fig. 130) et plusieurs apparitions du Christ après sa mort, tandis qu'en bas on voit cinq scènes de la légende de Ste. Elisabeth de Hongrie. Trois fenêtres murées se trouvent entre cette partie de la paroi et le chœur, une d'elles est également ornée de représentations — l'Ascension, la Pentecôte et trois figures couronnées. Entre les fenêtres on voyait douze couples de saints dont quelques-uns ont disparu; ils étaient séparés l'un de l'autre par un palmier, disposition qui remonte à des œuvres du 6e siècle.

Sur le mur en face étaient représentées les légendes de Ste. Catherine d'Alexandrie et de Ste. Agnès, mais les tableaux sont ici en grande partie réduits à des fragments, de même que les hiérarchies célestes dont l'arc triomphal était orné.

Bien qu'au premier abord tout ici semble nous ramener à Cavallini, un examen plus minutieux démontre clairement que nous nous trouvons devant des peintures qui bien que relativement belles sont d'une qualité trop inférieure pour qu'on puisse même admettre qu'elles aient été exécutées sous la direction directe du maître. D'ailleurs elles doivent dater d'une période notablement plus tardive que le séjour de Cavallini à Naples (1308).

En somme il n'y a pas de certitude que l'église à laquelle on travaillait encore en 1314, fût achevée avant 1320[1] et le fait qu'on ait peint sur la maçonnerie qui remplit une des fenêtres ferait supposer que quelque temps s'est encore écoulé entre la construction et l'ornementation, au moins on ne croit pas facilement que ces ouvertures auraient été murées aussitôt l'église finie. Là où M. Venturi croit découvrir trois mains différentes je n'en distingue que deux, c'est-à-dire une qui fit les scènes de l'histoire du Sauveur et des légendes des saintes et l'autre qui exécuta le Jugement Dernier, les anges de l'arc triomphal et les saints isolés. C'est surtout ce dernier qui s'était familiarisé avec l'art du grand romain et certaines figures — des têtes surtout — se rapprochent beaucoup de la manière du maître, seulement les ombres, surtout celles des contours y sont trop épais ou trop noires ce qui fait dégénérer la plasticité large de Cavallini en lourdeur.

Quant à l'autre maître il est sans doute très méritoire mais en le comparant avec Cavallini même il nous vient à l'esprit le jugement de vulgarité que M. Hermanin prononça sur lui. Chez lui aussi c'est l'effort aux «valeurs tactiles» qui le perd et qui est cause de la grossièreté de ses formes. Puis il tache de combiner l'imitation de la plasticité gran-

[1] Bertaux, op. cit., p. 12

diose de Cavallini avec des gestes libres et naturels de narrateur et nous fait comprendre combien son maître avait raison de ne pas s'y être efforcé. Dans les scènes violentes — comme le Calvaire ou la Mise en Croix — la largeur uniforme des personnages frappe assez désagréablement. Appliqué à des formes se prêtant mieux à la mobilité le talent tragique du peintre aurait trouvé une expression assez heureuse qui lui aurait valu une appréciation moins mélée de critique[1].

Il est fort important d'étudier chez ce peintre la façon selon laquelle Cavallini — puisque je n'imagine pas qu'il y ait là des innovations de ses élèves — concevait l'entourage de ses figures. Nous l'entrevoyons d'ailleurs dans les deux scènes d'Assise. Nous retrouvons la chambre vue en coupe dans les différentes apparitions du Christ aux disciples et aux pèlerins d'Emmaüs; Dans une des scènes de la légende de Ste. Agnès nous voyons même de cette façon simultanément plusieurs pièces d'une maison montrant également un morceau du mur extérieur, de même que dans le tableau du mariage de Ste. Elisabeth, comme le fit d'ailleurs Cavallini à Assise. Ici nous ne rencontrons pas l'édifice dans lequel une action a lieu comme fond de cet événement — comme dans la scène de Pentecôte à Assise — ou les morceaux d'architecture isolés de la mosaïque de Ste. Marie in Trastevere. Par ces traits l'artiste est en quelque sorte plus évolué que ne fut Giotto quand il représenta la légende de St. François à Assise et la cause me semble se trouver dans le fait qu'il travailla plus qu'une vingtaine d'années plus tard.

L'œuvre de l'école de Cavallini qui en importance suit celle de Naples est la décoration fort restaurée dans les voussures de la salle dite «des Notaires» au Palais Public de Pérouse, exécutée vers 1296 probablement[2].

En comptant la scène de bataille sur le mur de l'entrée et l'image d'un mois au-dessus de la porte, nous trouvons ici un ensemble de non moins de trente trois fresques, dont deux manquent, représentant des sujets des plus divers. Les huit dernières scènes à droite et les deux dernières à gauche sont empruntées au Vieux Testament, nous montrant sans ordre chronologique l'histoire de Caïn et Abel, d'Adam et Eve, de

[1] M. Venturi, op. cit., p. 167 attribue encore à mon avis à tort à l'école de Cavallini à Naples un arbre de Jessé dans une chapelle de la Cathédrale et St. François remettant la règle à St. Laurent. M. Rolfs, op. cit., p. 33 voit cette même influence dans une fresque représentant le miracle de la multiplication des pains et des poissons dans une imprimerie de la place de la Trinité — que je considère comme une œuvre de l'école de Giotto — et la peinture du Sauveur entre des saints et des membres de la maison d'Anjou dans le réfectoire du monastère franciscain à côté, appartenant selon moi au courant de Simone Martini.

[2] Bombe, op. cit., p. 124.

Moïse, de Pharaon persécutant les juifs et de Gédéon. Plusieurs autres scènes représentant la vie chevaleresque ; à gauche onze fresques illustrent des fables d'animaux d'Esopes et la dernière voussure est ornée d'un dessin ornemental de guirlandes encadrant des hommes et des animaux.

L'artiste qui travailla dans cette salle fut un disciple immédiat de Cavallini dont on ne trouve pourtant pas la main à Assise. Il n'avait pas atteint la hauteur de son maître mais tâcha de l'imiter à tous les points de vue. Il l'avait d'ailleurs bien compris. A la beauté plastique il avait joint cette profondeur de sentiment qui ne demande pas une expression vive. La plus belle figure est sans doute celle de l'Eternel créant le premier homme, posant sur lui un regard qui rappelle celui du Christ du Jugement Dernier de Ste. Cécile (fig. 131). L'artiste dessinait à merveille et avait un don remarquable pour la reproduction des animaux dans des attitudes libres et naturelles. Plusieurs des figures humaines montrent une grâce que Cavallini ne lui avait pas enseignée.

De peu d'importance est une fresque se trouvant dans la chapelle du cimetière de Poggio Mirtete en Sabine, pourtant ici également, l'influence de Cavallini est évidente. La peinture est divisée en trois parties dont une en bas et deux en haut. Une de ces dernières est tellement abimée qu'on ne saisit pas ce qui y fut représenté. Dans l'autre nous voyons un roi à cheval qui se touche le menton dans un geste de reflexion. Enfin en bas un morceau relativement bien conservé nous fait voir la Mise au Tombeau. Le cercueil est entouré de fidèles dont deux laissent descendre le corps au moyen d'un drap, tandis que la Vierge embrasse son Fils dans un geste de désespoir. C'est une œuvre assez modeste ingénue même, mais les formes des visages et les draperies démontrent une connaissance de l'art de Cavallini duquel cette fresque est une version rustique.

Les panneaux de son école sont extrêmement rares, je n'en connais qu'un seul qu'on pourrait croire être exécuté dans son entourage immédiat. Ce petit panneau représente l'Adoration des Mages et fit part de la collection de feu J. G. Johnson à Philadelphia (fig. 132)[1]. La composition est assez extraordinaire puisque non seulement l'Enfant est couché dans sa crèche — trait que ce tableau a en commun avec le panneau d'un prédécesseur de Torriti que je mentionnais comme faisant partie d'une collection privée — mais les Adorateurs en sont séparés par la Vierge étendue sur sa

[1] B. Berenson, A Nativity and Adoration of the school of Pietro Cavallini. Le même, Catalogue of a collection of paintings and some art objects: Italian painting, Philadelphia 1913, N° 116. M. Venturi, l'avait attribué à Segna di Bonaventura quand le panneau se trouvait encore dans la collection Sterbini. A. Venturi, La Raccolta Sterbini, L'Arte 1905, p. 422.

couche. Trois anges regardent le groupe d'en haut tandis qu'en bas deux bergers se l'indiquent l'un à l'autre. A côté d'eux l'Enfant Jésus reçoit son premier bain et St. Joseph est assis en méditation.

La manière dans laquelle est exécutée cette petite peinture ferait croire qu'elle soit l'œuvre d'un miniaturiste. Comme chez la plupart des artistes de ce genre, on trouve de grandes finesses d'exécution à côté de flagrantes erreurs dans les proportions, ce qui n'empêche qu'on ait là une peinture délicieuse exécutée par un artiste qui avait compris l'interprétation que Cavallini donnait aux formes antiques. Çà et là dans les draperies on découvre de légers souvenirs de byzantinisme.

M. Venturi a encore décrit comme de l'école de Cavallini un certain nombre de panneaux se trouvant dans différents musées italiens et étrangers dont un des caractéristiques consiste en la fréquence avec laquelle y est représenté le Jugement Dernier[1]. Ce faisant il n'a pas eu tort puisque la manière à laquelle appartiennent ces tableaux, dérive certainement de celle de Cavallini; pourtant elle est déjà trop originale pour qu'on puisse comprendre les produits de cet art dans une énumération des peintures romaines; d'autant que je crois pouvoir avancer que ce petit groupe n'eut pas son centre de gravité sur la rive du Tibre mais près de celle de l'Adriatique. Une petite étude que j'ai consacrée à cette déviation de l'art romain aura probablement paru avant ce volume[2].

Sans vouloir entreprendre des recherches sur l'origine des types iconographiques que suivaient les grands artistes romains, je désire montrer en quelques lignes que sur ce point-là ils n'avaient rien inventé.

Les cycles de l'Ancien et du Nouveau Testament posés comme à Assise l'un en face de l'autre ornaient déjà des basiliques du 12e siècle comme S. Giovanni in Porta Latina, S. Maria in Vescovio et Ferentillo, mais bien antérieurement les deux séries étaient unies dans le même édifice, comme par exemple à Ste. Marie Antique[3]. Il est bien connu qu'un symbolisme théologique liait les faits des Evangiles à ceux de l'Ancien Testament[4], mais il me semble qu'au 13e siècle on n'observait plus ces ingénieuses combinaisons[5].

Uu certain choix d'événements à représenter dans l'Ancien Testament

[1] Venturi, op. cit. V, p. 168. L. Testi, Storia della pittura Veneziana, Bergamo 1909, I, p. 168.

[2] Dans le Boll. d'Arte del Ministero d. P. Istruzione.

[3] Garber, op. cit., donne la liste d'exemples à lui connus, qui est loin d'être complète.

[4] H. von der Gabelentz, Die kirchliche Kunst im italienischen Mittelalter Strasbourg 1907, p. 1.

[5] Tikkanen, op. cit.

s'établissait; il comprenait presque toujours, comme à Assise, la Création de l'Univers, celle d'Adam, d'Eve, le péché originel, Adam et Eve chassés du Paradis, l'histoire de Caïn et Abel, de l'arche de Noë, le sacrifice d'Abraham, Isaac et les archanges, l'histoire d'Isaac, Jacob et Esaü, et celui de Joseph.

Des exemples importants de ces cycles antérieurs à l'œuvre de Cavallini, Cimabue ou Torriti nous sont fournis par les mosaïques de Monreale, des coupoles du Baptistère de Florence et du narthex de St. Marc à Venise. Sauf quelques variantes sans signification que nous constatons surtout à Venise, nous retrouvons dans ces monuments non seulement les mêmes scènes qu'à Assise ou Ste. Marie in Vescovio, mais aussi des traits dans les compositions qui démontrent clairement que ces mosaïstes byzantins, bien que travaillant en Italie, et les peintres d'Assise ne firent qu'exécuter un même programme.

Ce programme ne fut pas véritablement oriental puisque les cycles traditionnels de l'ornementation des églises à Byzance ne comprenaient pas les événements de l'Ancien Testament.

La même remarque peut être appliquée au choix qu'on fit à Assise des scènes de l'Evangile bien que byzantines comme types, elles ne correspondent à aucune des séries habituelles en Orient[1].

En comparant scène par scène les décorations d'Assise et de Ste. Marie in Vescovio, les mosaïques de Cavallini ou Rusuti à Rome ou les œuvres de leurs écoles avec, des représentations des mêmes sujets appartenant à l'école de Byzance, surtout celles faites à partir du 11e siècle, on ne trouve pas de variantes réelles dans les compositions, seulement dans les scènes dramatiques comme la Crucifixion ou les fidèles pleurant autour du Sauveur mort l'âme émotionnelle italienne a ajouté des éléments tragiques; le nombre des personnages est alors souvent augmenté, les mouvements plus libres. D'autre part Cavallini, bien que suivant fidèlement le type oriental, change parfois légèrement les attitudes afin qu'elles correspondent mieux avec sa conception artistique. Un exemple curieux nous en est fourni par la mosaïque de la Nativité où il nous montre la Vierge étendue sur son lit à l'instar d'une figure antique tandis que tous les autres artistes représentant la même scène, placent la Vierge assise pendant que sa couche forme archaiquement un cadre autour d'elle. D'ailleurs dans les mosaïques Cavallini et Rusuti se montrent bien plus directement inspirés de Byzance que dans les freques[2]. Je

[1] G. Millet, op. cit., p. 15.

[2] Comp. p. ex. la Nativité de la Vierge de Ste. Marie in Trastevere avec la mosaïque de Daphni, G. Millet, Le monastère de Daphni, Paris 1899, pl. 18, la mort

crois avoir abondamment prouvé que parmi ce que l'art italien doit à Giotto ne se trouve pas une iconographie nouvelle. Dans ce sens l'artiste était aussi conservateur que ses prédécesseurs romains immédiats[1].

Entre quelques artistes inspirés par l'art de Cavallini il existe un lien psychologique qui les groupe ensemble.

Parmi eux il faut citer en premier lieu l'auteur de la voûte des Docteurs dans la nef de l'église supérieure de St. François à Assise, à qui nous devons également les figures debout dans l'arc d'entrée.

Chacun des docteurs — ce sont les Sts. Augustin (fig. 134), Jérôme, Ambroise et Grégoire — est représenté devant un lutrin et semble dicter à un moine qui est assis devant lui, au-dessus de chacun apparaît le buste du Sauveur. Le mobilier occupé par les deux figures de chaque triangle est somptueusement orné de mosaïques et d'une forme très élaborée, occupant tout l'espace disponible. De superbes bordures séparent et entourent les quartiers de la voûte.

Les figures peintes dans l'arc qui entoure la fenêtre sont au nombre de seize, formant huit couples, quatre de chaque côté se trouvant sous des arcades ornées de mosaïques, dont un pilier, sépare chaque figure de son voisin. Parmi les personnages ainsi représentés on voit le protecteur de la ville St. Rufin, St. François, Ste. Claire, St. Antoine de Padoue etc. Le couple le plus bas de chaque côté semble de la main de l'aide de Cavallini. A côté de la rosace même une bordure encadre encore seize médaillons dont chacun contient une mi-figure de saint.

Ce qui sépare l'auteur de cette œuvre, que l'on a parfois — à ce qu'il me semble sans fondement aucun — voulu identifier avec Rusuti, des vrais élèves de Cavallini, c'est plutôt l'esprit que la facture. Certes les formes aussi offrent des divergences, elles sont plus allongées que

de la Vierge de Cavallini et Torriti avec la mosaïque de la Martorana de Palerme. Dans l'Annonciation on voit la Vierge assise (Cavallini) dans une fresque de la Métropole de Mistra, G. Millet, Monuments byzantins de Mistra (planches) Paris 1910, fig. 65, debout (Torriti) à Daphni, Millet, op. cit., pl. 12. La Natavité est dans les deux mosaïques romaines du type le plus conventionnel byzantin; un trait spécialement byzantin est la cavalcade des rois mages qu'on voit dans le tableau de la Nativité dans une collection privée. Dans l'Adoration des mages qui est d'une composition assez traditionnelle, la présence de Joseph seul est un trait italien et non oriental. R. van Marle, Recherches sur l'iconographie de Giotto et de Duccio, Strasbourg 1920, p. 10. La Présentation au Temple où le prêtre et non la Vierge tient l'Enfant correspond avec une fresque de Mistra, G. Millet, op. cit., pl. 66, les fragments d'architecture dispersés se retrouvent dans une miniature grecque du 11[e] siècle, Evangiles avec peintures byzantines du XI[e] siècle, Paris s. d. II, fig. 74. La prédilection qu'avaient les élèves de Cavallini à Naples pour des représentations de l'Apparition du Sauveur après sa mort n'est nullement byzantine.

[1] R. van Marle, Recherches etc., p. 57.

chez le maître même et le dessin est plus poussé, sans dureté cependant; par contre le relief est rendu selon les mêmes principes.

C'est en étudiant les traits et l'expression de chaque personnage qu'on découvre où le peintre de cette voûte s'écarte de Cavallini. L'artiste qui fit les quatre Docteurs et leurs scribes fut un portraitiste étudiant le caractère de l'homme et, ce qui constitue son individualité, désirant rendre cela avant de se préoccuper de la beauté regulière de son image. Encore faut-il dire que son sujet s'y prêtait mal puisqu'il est difficile de se livrer à de semblables études quand on a pour tâche de représenter les quatre Pères préférés des franciscains. Si donc l'artiste s'y est laissé aller en décorant cette voûte c'est que c'était là un besoin inné en lui. Il ne savait probablement pas lui-même pourquoi il nous montre Jérôme bon et sérieux, Grégoire refléchissant, son clerc appliqué, Ambroise pieux mais triste, St. Augustin sévère et fâché et son secrétaire gai et attentif. Le but de l'artiste fut donc quelque peu différent de celui de Cavallini qui avait trouvé dans l'art antique de quoi satisfaire son aspiration à la belle image humaine. Le peintre de cette voûte voulait représenter l'homme vrai, réel, exprimant les inclinations diverses qui forment la nature humaine. Son œuvre fut plutôt un pas en avant pour l'art narratif d'un Conxolus que pour l'école austère et dédiée entièrement à l'ennoblissement des formes que guidait Cavallini, et à laquelle notre artiste empruntait quelques éléments sans rien y contribuer. C'est dans l'illustration de quelque légende que nous l'eussions trouvé, à son plus haut point d'excellence bien que dans l'expression des violentes émotions causées par des événements dramatiques il aurait déjà eu ses antécédants tandis qu'il fut parmi les premiers à représenter l'image de l'individualité et du caractère.

A ce même groupe — qu'on pourrait appeler celui des humanistes — appartient le peintre d'un beau tableau conservé à l'hôtel de ville de Cesi et provenant de l'église de Ste. Marie de cette ville[1]. Au centre la Vierge est assise dans un trône monumental mais assez simple de forme. Des deux côtés se trouvent deux rangées de trois figures l'une au-dessus de l'autre. Deux de ces douze personnages sont des archanges agitant des encensoirs les autres des apôtres. Dans le cadre qui porte la date 1308 d'autres petites figures restent, bien qu'endommagées, assez visibles.

Chez l'auteur de cette peinture le caractère qui me le fait grouper avec le précédent n'a pas atteint la même force; pourtant les visages n'ont ici également rien de conventionnel mais expriment chacun une individualité bien prononcée. De nouveau le sujet se prête mal à mettre en évidence cette capacité de l'artiste.

[1] U. Gnoli, L'Arte Umbra della mostra de Perugia, Bergamo 1908 p. 26, fig. 44.

Onze fresques d'un extraordinaire mérite ont été détachées de l'église de Ste. Agnès-hors-les-murs et transportées au musée de Latran où elles sont cataloguées comme «quelques scènes de la vie de saints pères» (figs. 135—36). Je n'ai pas essayé de reconstruire la signification des différents tableaux qui évidemment représentent des légendes de saints, quelques-unes semblent illustrer celle de St. Magne de St. Galle. Ce que j'y ai remarqué c'est l'admirable don de l'artiste à rendre les individus différents, les uns des autres par les traits et les expressions des visages qui expriment à la perfection la nature de l'homme, sa personnalité et son caractère sans se livrer à une manifestation d'émotions violentes à laquelle les sujets se prêtent d'ailleurs peu. Evidemment le peintre a compris les sensations diverses que contient le cœur humain et a su les rendre, mais comme un virtuose dans son genre, il s'en est tenu à n'en indiquer que les variations subtiles, se montrant ainsi le descendant raffiné des peintres dramatiques, dont les personnages par le moyen de grands gestes et de grimaces jettent à la figure du spectateur la signification de leurs tableaux. Ce n'est pas que je reproche ce sens tragique à ces maîtres d'une autre génération mais les peintres de celle qui se levait vers le début du 14e siècle avaient le mérite de savoir multiplier sans limite les sensations diverses que leurs sujets nous mettent sous les yeux.

Le plus grand des artistes du groupe humaniste fut naturellement Giotto, puisque comme Cimabue, je crois que par ses débuts Giotto aussi doit trouver sa place dans l'école romaine.

J'expose longuement ailleurs tous ces liens qui unissent l'œuvre du génial florentin à l'art de ses prédécesseurs romains[1]. Je ne les énumérerai ici que brièvement.

Malgré l'opinion émise récemment que Giotto travailla à Rome dans la deuxième moitié de sa carrière artistique[2], il semble pourtant bien plus probable qu'il y fut actif en 1298 et qu'il exécuta alors pour le cardinal Stefaneschi la mosaïque du portique de St. Pierre, dont il reste encore la «Navicella», un ciborium perdu (et qui n'a certainement rien à voir avec les panneaux conservés à la sacristie de la basilique) et quelque temps après la fresque du jubilé de 1300 dont on trouve un fragment sur un des piliers de St. Jean de Latran.

Si la mosaïque de St. Pierre et ce morceau de fresque ont depuis trop changé pour qu'ils puissent nous servir pour rétablir la manière romaine de Giotto, une découverte à laquelle on n'a pas donné toute l'importance qu'elle mérite, nous donne par contre un indice important.

[1] Cette étude paraîtra sous peu dans la Revue de l'Art Ancien et Moderne.
[2] L. Venturi, La data dell attivita Romana di Giotto, L'Arte 1918, p. 229.

A Boville Ernica (Bauco) l'église de St. Pierre l'Espagnol contient un médaillon en mosaïque représentant la mi-figure d'un ange, provenant du tableau se trouvant dans le portique de St. Pierre[1]. Ce médaillon a son pendant dans les «Grotte Vaticane»; seulement ce qui sépare ces deux œuvres c'est que celle conservée à Rome a été changée complètement d'aspect quand on la restaura en 1727, au lieu par contre que la mosaïque de Boville Ernica a conservé tout son caractère original. Or ce qu'il importe de constater c'est que l'image n'a aucun trait qui la relierait plutôt aux fresques de Giotto à Padoue qu'à des produits des mosaïstes romains; c'est une mosaïque pas trop fine qu'on ne peut classer que parmi les œuvres de l'école de Cavallini.

L'existence de ce fragment confirme l'attribution à Giotto d'une grande partie — les tableaux un à dix-neuf — du cycle de St. François dans sa basilique d'Assise (fig. 133), attribution qui ces dernières années a été assez contestée[2]. Laissant de côté toute la vieille tradition — quelques indices remontent cependant aux temps de Giotto même — je trouve l'argument principal pour l'attribution de ces fresques à Giotto dans la considération que non seulement elles forment un lien logique entre la mosaïque de Boville Ernica et la décoration de la chapelle Scrovegni à Padoue mais qu'en voulant s'imaginer les œuvres de jeunesse de l'artiste à qui nous devons ce dernier cycle de peintures nous arrivons forcément à des œuvres semblables si nous tenons en considération qu'il avait son éducation à Rome. Que l'art de Giotto ait eu une origine romaine est une opinion qui gagne du terrain de plus en plus[3] tandis que d'autres qui ne croient pas que Giotto soit l'auteur du cycle de St. François admettent cependant que l'artiste à qui nous le devons appartient au groupe romain[4].

Je ne nie aucunement que Giotto ait changé de manière entre Assise et Padoue, il a même changé à un tel point que j'admets un laps de temps assez considérable entre l'un et l'autre. Vasari nous dit que ce fut le général de l'ordre Giovanni di Muro qui l'appela à Assise[5], or

[1] A. Muñoz, Reliquie artistiche della Vecchia Basilica Vaticana a Bovilli Ernica, Bollet. d'Arte dell' Ministero della P. Istruzione 1911, p. 161.

[2] Surtout depuis F. Rintelin, Giotto und die Giotto-Apokryphen. München-Leipzig 1912, mais déjà O. Wulff, Zur Stilbildung der Trecento-Malerei. Repert. für Kunstw. 1904, p. 221.

[3] Opinion déjà émise par Zimmermann et Hermanin, dernièrement soutenue par Garber, op. cit., p. 80, qui nie cependant que Giotto fût l'auteur de la série de St. François.

[4] A. Schmarsow, Kompositionsgesetze der Franzlegende in der Oberkirche zu Assisi, Leipzig 1918, p. 119, qui croit ces peintures probablement de Rusuti.

[5] Vasari, éd. Milanesi I, p. 377.

Giovanni di Muro remplit cette charge de 1296 à 1304[1]. Si pour une fois Vasari avait dit vrai je croirais que le général fit venir l'artiste à peine nommé, puisque non seulement les fresques, si elles sont de la main de Giotto sont sans aucun doute une œuvre de jeunesse[2], mais encore y a-t-il des rapports tellement directs de couleurs, dessin, conception et sentiment entre les fresques de Cavallini et celles de Giotto qui se trouvent en-dessous que, du point de vue de l'ensemble décoratif, on pourrait qualifier ces dernières comme une continuation des autres et séparées d'elles tout au plus par quelques années. A Cavallini, Giotto emprunta les proportions de ses personnages, les formes, surtout celles des têtes, et la plasticité. Puis il le suivit entièrement dans la représention des paysages, des architectures, pièces isolées ou bien formant le fond d'une scène qui aurait dû avoir lieu en dedans et dans des vues d'intérieurs. Nous retrouvons les rochers arides où ne poussent que de rares plantes chez Cavallini dans les mosaïques de Ste. Marie in Trastevere. Là aussi nous voyons dans la Présentation au Temple ces morceaux d'architecture et ces meubles liturgiques, indépendants les uns des autres, système qui ne semble pas avoir choqué Giotto qui nous le montre dans toutes ces œuvres, et il n'a pas trouvé invraisemblables des vues de pièces montrées en coupe, avec ou sans parties de mur extérieur, parfois exposant aussi le plafond avec un effort vers la perspective que Cavallini et ses disciples de Naples n'avaient pas tenté avant lui.

Ce ne furent pas les leçons de Cavallini qui développèrent en Giotto ce don extraordinaire pour la représentation réaliste et dramatique des événements. Par ce trait il appartient entièrement au courant narratif populaire et des artistes comme Conxolus furent là ses véritables initiateurs. Mais comme les auteurs de la voûte des Docteurs, du panneau de Cesi et surtout des fresques «des saints pères» au Latran, Giotto concevait cette gradation infinie des sensations humaines et se rendait compte de leur valeur artistique. Dans les œuvres de sa maturité et de sa vieillesse il ne cultiva ce don pas au même degré que lorsque dans sa jeunesse, travaillant au cycle de St. François, il fit partie de ce petit groupe qui interprétait à sa manière le vers de Térence: «Je suis homme et rien d'humain ne m'est étranger.»

[1] Chronica XXIV Generalum ordinis minorum; Quaracchi, 1897, p. 432.

[2] C'est seulement sous ce jour que M. Siren a admis dernièrement la possibilité que les fresques soient de Giotto. O. Siren, Giotto and some of his Followers Cambridge (U.S.A.) et Londres, 1917, p. 19.

CONCLUSION.

En jetant un regard en arrière sur l'histoire plus ou moins aventureuse de la vie de la peinture romaine depuis son enfance jusqu'à ce moment où en pleine vigueur Giotto la transporta dans sa ville natale, nous restons frappés par les nombreux éléments étrangers qui y ont joué un rôle.

L'élément étranger principal fut naturellement celui venu de Byzance dont l'existence durable et peu variée domine à peu près la moitié de la production artistique de Rome. En face de ce courant on en trouvera toujours un autre luttant avec les tendances orientales pour la suprématie, mais cet art, non-byzantin se manifeste dans des formes tellement diverses qu'il serait difficile de lui donner un nom générique. Nous trouvons des témoignages de son existence avant l'invasion byzantine, quand encore fidèle aux formes antiques romaines il appartenait en vérité à ce même art que nous pouvons appeler hellénistique ou pompéien.

Est-il possible de considérer tout ce qui suivit en quelque sorte comme descendant de l'art classique? Je crois que oui, puisque non seulement l'impulsion venue de là fut considérablement plus forte qu'on ne le croit généralement, mais aussi ne faut-il pas oublier que pendant tout le moyen-âge, l'artiste romain vécut entouré de nombreux vestiges du passé glorieux qui, pour tant soit peu que son œil fût ouvert à leur beauté régulière, doivent l'avoir influencé.

Aussi avons nous pu constater que pendant la seconde hellénisation de Rome il y eut toujours des peintures ou des miniatures qui semblent appartenir au courant antique et que du temps de Jean VII (705—7) bien des œuvres montrent plus de caractéristiques antiques qu'orientales.

Peu après déjà d'autres éléments pénètrent dans l'école de Rome dont le plus important est celui du récit dont on suit l'existence du milieu du 8ᵉ siècle jusqu'à Giotto, nous trouvons aussi une infiltration du Nord qui devient plus manifeste dans des mosaïques où je crois découvrir des traits lombards et surtout dans la peinture bénédictine qui comme je pense l'avoir démontré, doit beaucoup à l'art carolingien.

Au cours de la profonde décadence de la deuxième moitié du 9ᵉ et du 10ᵉ siècle les éléments byzantins sont purement extérieurs, l'art de la peinture mène une existence obscure et lugubre mais à peu près nationale. Le style décoratif des peintres comme ceux actifs à Nepi, mérite encore davantage cette dernière qualification tandis que simultanément sous l'influence des artistes Othoniens l'art narratif des bénédictins, chez lesquels tout souvenir du temps de Charlemagne n'était probablement pas encore éteint, reprend de la vie et nous donne les magnifiques fresques formant la deuxième série de l'église de St. Clément. Aussi le 11ᵉ siècle fut-il assez peu favorable au goût byzantin.

Pendant le 12ᵉ siècle se produisit un retour au style antique un peu forcé par les tendances politiques. C'est alors que se forma le vrai style roman dans lequel s'unissaient en vérité tous les résidus des essais artistiques non-byzantins qui s'étaient antérieurement succédés. Cependant l'art narratif populaire florissait et voulant s'exprimer par des formes classiques produisit les curieuses fresques de S. Giovanni-in-Porta-Latina et de Ferentillo, les deux séries de peintures, les plus purement romanes qui existent. Cependant durant le 12ᵉ siècle un certain réveil peut également s'observer dans le camp byzantin et au siècle suivant les deux tendances ont simultanément une vie très intense.

Byzance marque une victoire quand pour l'exécution de la mosaïque de St. Paul, le Pape fait venir des ouvriers de Venise, augmente d'importance en trouvant des interprêtes comme le superbe artiste d'Anagni, mais perd parfois par des défigurateurs comme celui que nous trouvons à l'œuvre dans la chapelle des Santi Quattro Coronati. L'art roman fleurit sous la main de peintres comme celui de Vescovio ou de narrateurs comme Conxolus. Enfin à la fin du 13ᵉ siècle nous rencontrons dans la plus belle période de l'art de Rome, Torriti fidèle à Byzance, Cimabue s'appuyant sur l'art byzantin mais y introduisant de nombreuses variantes, et Cavallini qui au cœur d'un mouvement assez général accomplit le dernier pas dans l'évolution du style roman en retournant aux pures formes classiques.

Quand à cause du départ de la cour pontificale, Rome cesse d'être un centre de culture, l'école romaine s'achève avec ces trois grands artistes.

Il est vrai que l'art de Giotto survivait comme le résultat d'une préparation séculaire, mais si Giotto peut être considéré comme un émule de l'école de Rome, il a pourtant encore bien plus de signification comme fondateur de la peinture florentine. Lui et les peintres humanistes de son temps ne doivent d'ailleurs rien à la tradition byzantine; dans leur formation technique ils furent les disciples de Cavallini mais psychologiquement leurs œuvres ont leurs racines à travers des maîtres comme Conxolus dans l'image narrative romaine du haut moyen-âge.

Des courants byzantin et non-byzantin on ne rencontre le deuxième que rarement en dehors de Rome. Quant à l'autre non seulement nous en trouvons des œuvres fort ressemblantes à celles que produisirent les artistes de la Ville Eternelle, en Toscane et dans d'autres régions de l'Italie, mais en feuilletant l'ouvrage de Clemen sur la peinture des régions du Rhin ou bien le volume de Didot et Lafilié sur la peinture française du moyen-âge — pour ne pas en nommer d'autres — nous remarquons quelques fois des fresques dans lesquelles il serait fort difficile de trouver des points essentiels les séparant des œuvres italiennes.

Mais aussi faut-il dire que peu de peintures médiévales faites au delà des frontières de l'Italie et même en dehors des murs de Rome, ne semblent être libres de tout trait byzantin. Le mouvement opposé au Byzantinisme dont nous avons constaté la présence permanente à Rome, nourri, à ce qu'il semble, par un courant occulte remontant à des temps préchrétiens et dont le trait caractéristique consiste dans l'aversion contre les formules et l'amour de la liberté des formes fut propre à Rome et en lui la cité vénérable, entre toutes, trouve une de ses gloires artistiques.

Il faut d'ailleurs avouer que le style byzantin, malgré toutes les ouissances qu'il peut nous offrir momentanément, et malgré les variantes que certains peintres italiens savaient y apporter, ne résolvait aucun problème artistique, au contraire, il fut un obstacle à cette vision franche et directe qui soulève dans l'âme du peintre l'ardent désir d'être vrai et d'exprimer la beauté selon l'aspect réel des choses. Le Byzantinisme a été dans les pays qui l'ont connu une formule qui, en quelque sorte, abrège l'œuvre de l'artiste en remplaçant ce qui aurait dû être la reproduction de sa vision par une forme toute faite. Dans tout l'art byzantin il y a une tendance vers l'uniformité, la monotonie y devient un mérite et encore le modèle imposé n'est pas malgré le soin et la finesse de l'exécution, modèle irreprochable comme l'est la forme classique, mais une conception humaine dépendant des prédispositions d'une race étrangère et d'une influence plus lointaine encore qui n'est pas purifiée par une doctrine esthétique sévère et inébranlable.

Cette formule qui est, malgré ses faiblesses, pleine de charmes dans sa forme originale, devient source de dégénérescence quand sa quasi immobilité a pénétré dans des courants d'art où son dessin traditionaliste et rigide se prête à des facilités qu'on pourrait qualifier de tours de main. Ce sont ces artifices qui ont été des siècles durant la vraie cause de la décadence de la peinture. Parce que des artifices suffirent, la majorité des peintres ne s'efforcèrent plus à autre chose et ce fut le mérite de certains grands et petits artistes que, là où leur éducation ne les entraînait qu'à répéter sans fatigue certaines formes pour la satisfaction du public, leur tempérament les empêchait de suivre cette habitude. Brisant les liens de conventionnalité ils cherchèrent leur propre voie et apportèrent dans leurs œuvres ce que leur âme était capable de leur inspirer.

Cependant aucun des peintres romains — ou italiens — de la fin du 13e siècle, qui adhéraient à la tendance byzantine, n'accomplit entièrement cette lourde tache; Cimabue fut le seul qui parvint à peu près à ne plus être entravé par des préconceptions dans la réalisation de ses visions tragiques.

Chez tous les autres dont l'œuvre nous plaît, il faut apprécier soit la reproduction plus ou moins réussie des œuvres byzantines, soit l'effort à l'individualité, soit cet heureux hasard qui rend si souvent un produit artistique de peu de valeur inexpliquablement attrayant.

INDEX.

TABLE DES ARTISTES.

TABLE GÉOGRAPHIQUE.

I. ROME.

Basiliques, églises, oratoires etc.

Catacombes.

Palais.

Autres édifices.

Bibliothèques, Musées et Collections.

TABLE DES PLANCHES.

PLANCHES.



1. Virgile; miniature du 5ᵉ siècle. Bibliothèque du Vatican.



Photos Sansaini.

2. Guerre juive; miniature du 6ᵉ siècle (?). Bibliothèque du Vatican



3 Le Christ, des Saints et le donateur, 526–30. Sts. Côme et Damien.



Photos Anderson.

4 Le Christ, des Saints et le donateur, 578–90. St. Laurent-hors-les-murs.



5. La Veuve Turtura devant la Ste. Vierge, 6e siècle. Catacombes de Commodille.



6. Le Rédempteur remet les clefs à St. Pierre, 6e siècle. Catacombes de Commodille.



7. L'Evangéliste St. Luc; miniature de la fin du 6e siècle dans un Codex des Evangiles. Bibliothèque de Cambridge.



8. Scènes évangéliques. idem.



Photo du Ministère de l'Instr. Publ Ital.

9. Fresques superposées du 6e au 8e siècle. Ste. Marie Antique.

Photo Anderson.

10. Rangée de Saints. 640—42. Chapelle de St. Venance au Baptistère du Latran.

11. L'Annoncée ; environs 6⁰0. Ste. Marie Antique.

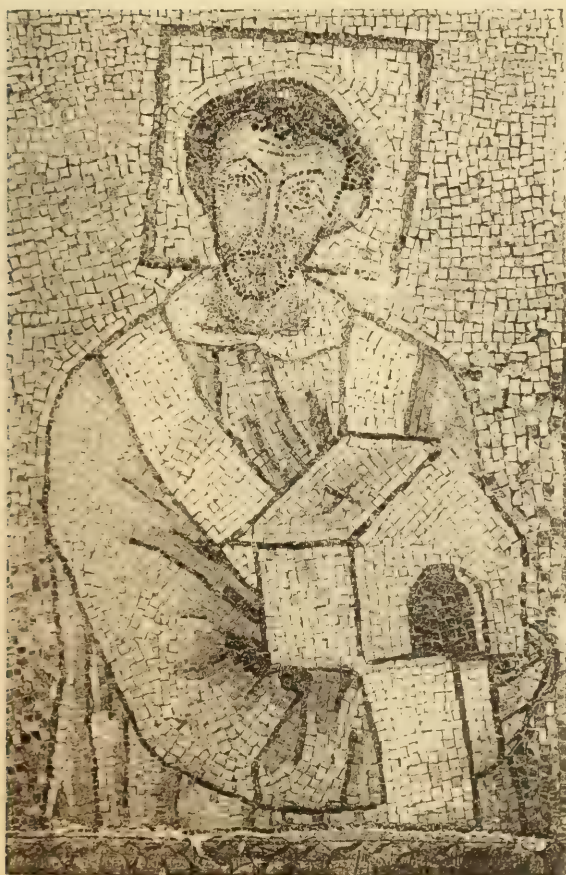


Photos du Ministère de l'Instr. Publ. Ital.

12. L'Annonciation, 7e siècle. Ste. Marie Antique.



13 L'Adoration des Mages, 705—8. Ste. Marie in Cosmedin.





Photos Anderson.

14. Le Pape Jean VII, 705—8. Grotte Vaticane.

15. Ste. Vierge, 705—8; Musée de St. Marc à Florence.



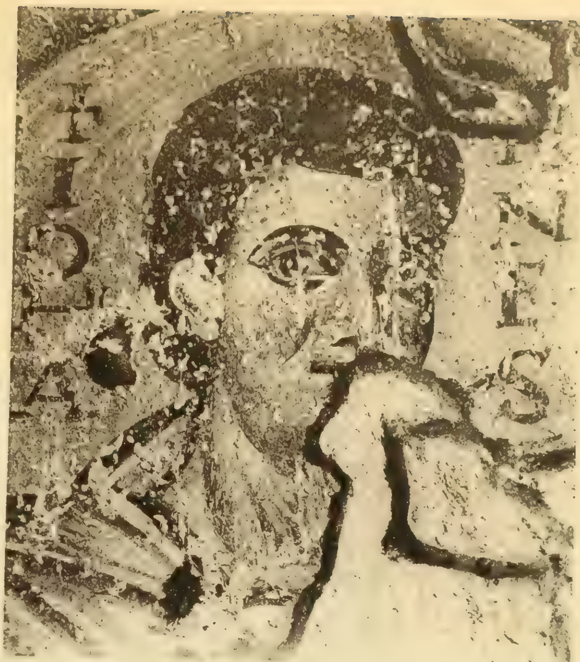
16. Groupe d'Anges, 705 -8. Ste. Marie Antique.



Photos du Ministère de l'Instr. Publ. Ital.

17. Tête d'Ange. Détail de la fresque précédente.





Photos Anderson.

18—19. Têtes d'Apôtres, 705—8. Ste. Marie Antique.



Photo du Ministère de l'Instr. Publ. Ital.

20. Salomon et ses fils, 705—8. Ste. Marie Antique.



21. L'Annonciation. 705—7. Ste. Marie Antique.

Photos du Ministère de l'Instr. Publ. Ital.

22. Le Prémicier Théodote en adoration. 741—52. Ste. Marie Antique



23. La Vierge, des Saints, un pape et le donateur, vers 741. Ste. Marie Antique.



Photos du Ministère de l'Instr. Publ. Ital.

24. Ste. Julitte. Détail du précédent.



25. St. Cyr. Détail de fig. 23.



26. Ste. Barbe, 708- 31. Ste. Marie Antique.



Photos du Ministère de l'Instr. Publ. Ital.

27. Ste. Anne, 708—31. Ste. Marie Antique.



Photo Anderson.

28. Martyre des Sts. Cyr et Julitte, après 726. Ste. Marie Antique.



Photo du Ministère de l'Instr. Publ. Ital.

29. Les Saints dont Dieu sait les noms, 741—52. Ste. Marie Antique.



Photo du Ministère de l'Instr. Publ. Ital.

30. La Crucifixion, 741—52. Ste. Marie Antique.



31. Garçonnet. Détail de fresque représentant la Madone, des Saints et des adorateurs. Ste. Marie Antique.



Photos du Ministère de l'Instr. Publ. Ital.

32. St. Abbachyrus, 9e siècle. Ste. Marie Antique.



Photo Alinari.

33. St. Pierre entre le pape Léon et Charlemagne (copie d'une mosaïque des environs de 800) près de la Scala Santa.

34. Le trône apocalyptique entre les Sts. Pierre et Paul, 817—24. Ste. Praxède.



Photos Anderson.

35. Un des quatre Anges portant le Médaillon du Sauveur, 817–24. Ste. Praxède.



36. La Vierge entourée d'Anges, 817–24. Ste. Marie en Domnica.



Photos Anderson.

37. Le Christ, des Saints et le donateur, 827—44. St. Marc.



Photo Anderson.

38. L'Ascension, 847—55. St. Clément.

Photo Moscioni.

39. Détail du précédent.

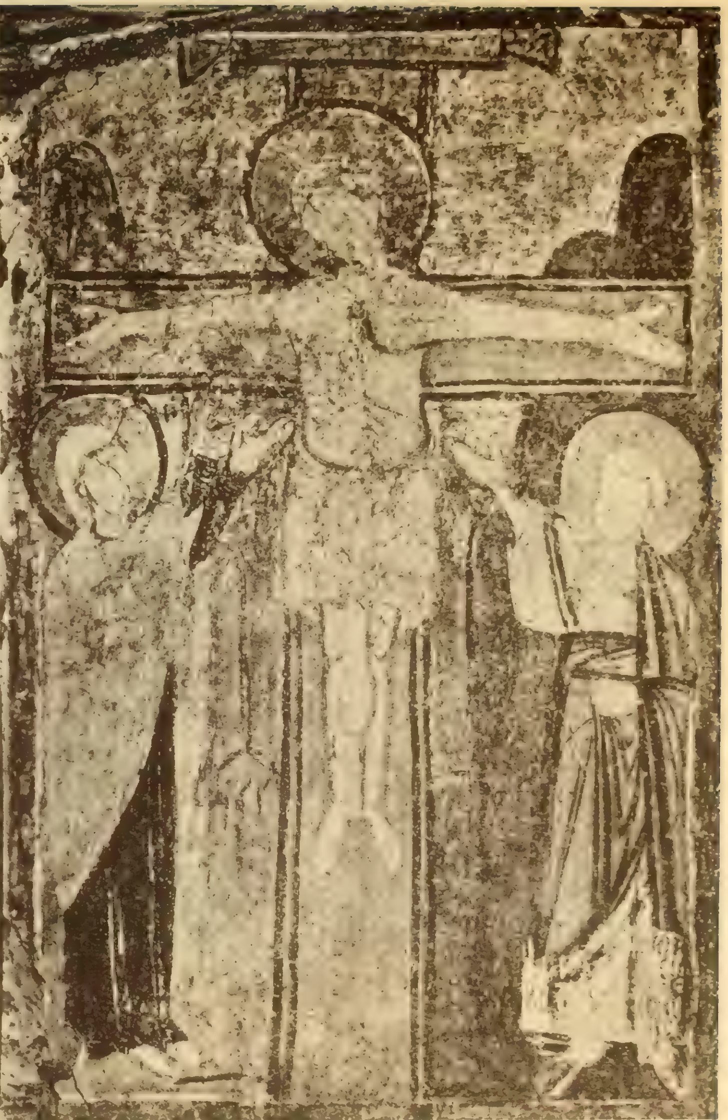


Photo Alinari.

40. La Crucifixion, 847—55. St. Clément.

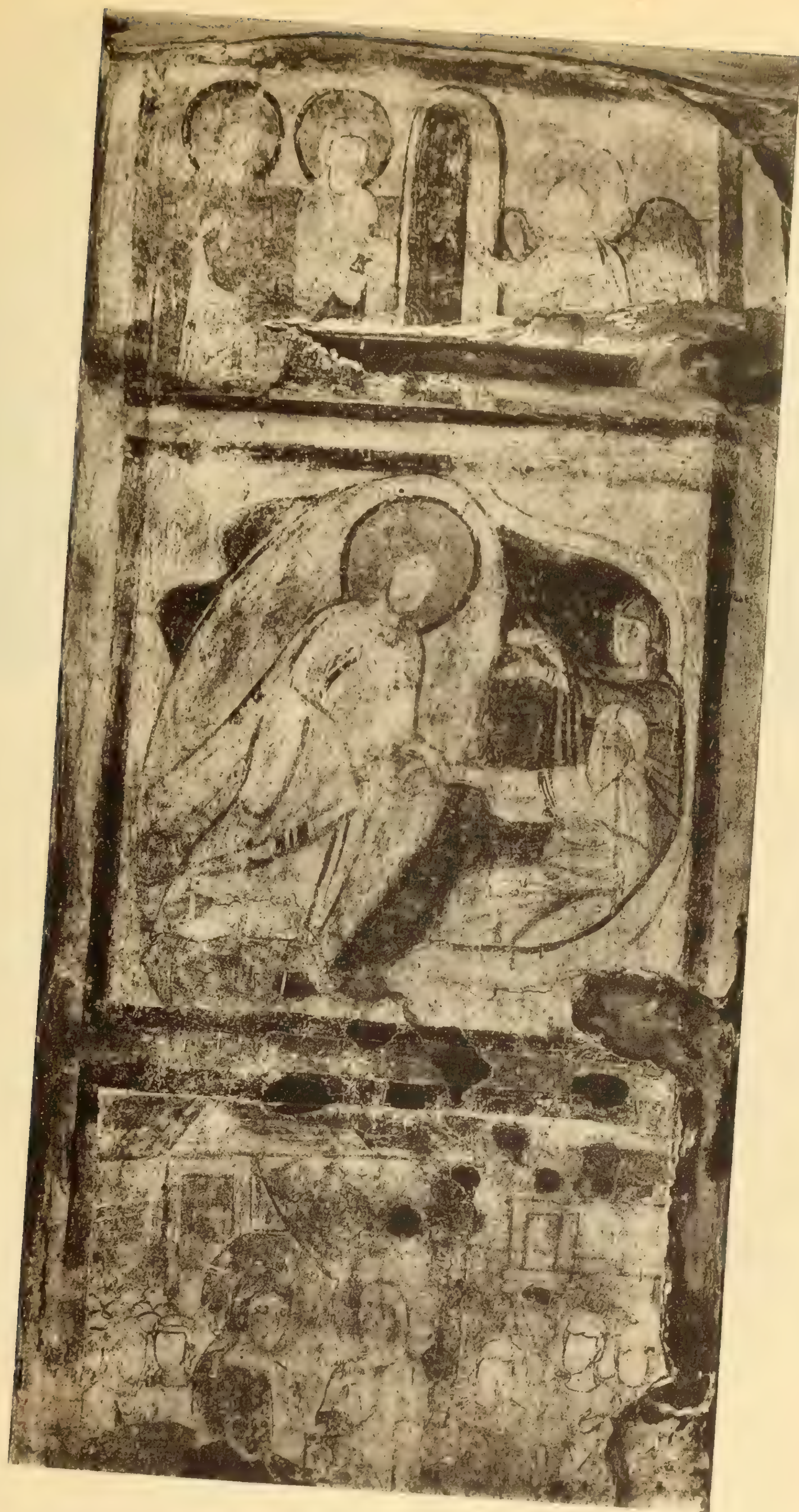


Photo Anderson.

41. Les saintes femmes au tombeau vide; la Descente aux Limbes; les Noces de Cana, 847—55. St. Clément.



42. Martyre de St. Erasme, Milieu du 9e siècle. Ste. Marie in Via Lata.



Photos du Ministère de l'Instr. Publ. Ital.

43. Détail de Christ entre deux rangées de Saints, 858—67. Ste. Marie Antique.



44. Joseph vendu par ses frères, 858–67. Ste. Marie Antique.



Photos du Ministère de l'Instr. Publ. Ital.

45. Joseph conduit en prison. Idem.



46. La Vierge à l'Enfant, 9e siècle. St. Clément.

Photos Alinari

47. La Descente aux Limbes, 9e siècle. St. Clément.



Photo Moscioni.

48. Groupe de Personnages, 2e moitié du 9e siècle. St. Marie in Cosmédin.

Photo du Ministère de l'Instr Publ. Ital.

49. Vierge entre deux Saints, 2e moitié du 9e siècle. Sacro Speco. Subiaco.



Photo Anderson.

50. Vierge entre deux Saintes, 844—47. St. Martin au Mont.



Photo Alinari.

51. Trois Saints, 844—47. St. Martin au Mont.



52. Buste de Saint, 10e siècle. S. Chrysogone.



Photos du Ministère de l'Instr. Publ. Ital.

53. Un saint guérissant un lépreux. Idem.



54. Le Christ entre deux Anges et une autre figure, 10e siècle. Sts. Jean et Paul. Photo Moscioni.



Photo Brogi.

55. Procession de Stes. Martyres, 11e siècle. Castel S. Elia Nepi.



Photo Brogi.

56. Figure de la Procession des Vieillards de l'Apocalypse, 11e siècle. Castel S. Elia Nepi.



Photo Alinari.

57. Ange, 11e siècle. Castel S. Elia Nepi.



Photo Moscioni.

58. Ste. Martyre. 11e siècle. S. Sebastianello.



Photo du Ministère de l'Instr. Publ. Ital.

59. L'Abside de l'église de St. Sylvestre, 11e siècle. Tivoli.



Photo Sansaini.

60. La Présentation au Temple, 11e siècle. Magliano Peccorareccio.



Photo du Ministère de l'Instr. Publ. Ital.

61. Détail d'une scène de la légende de St. Sylvestre, 11e siècle. St. Sylvestre, Tivoli.

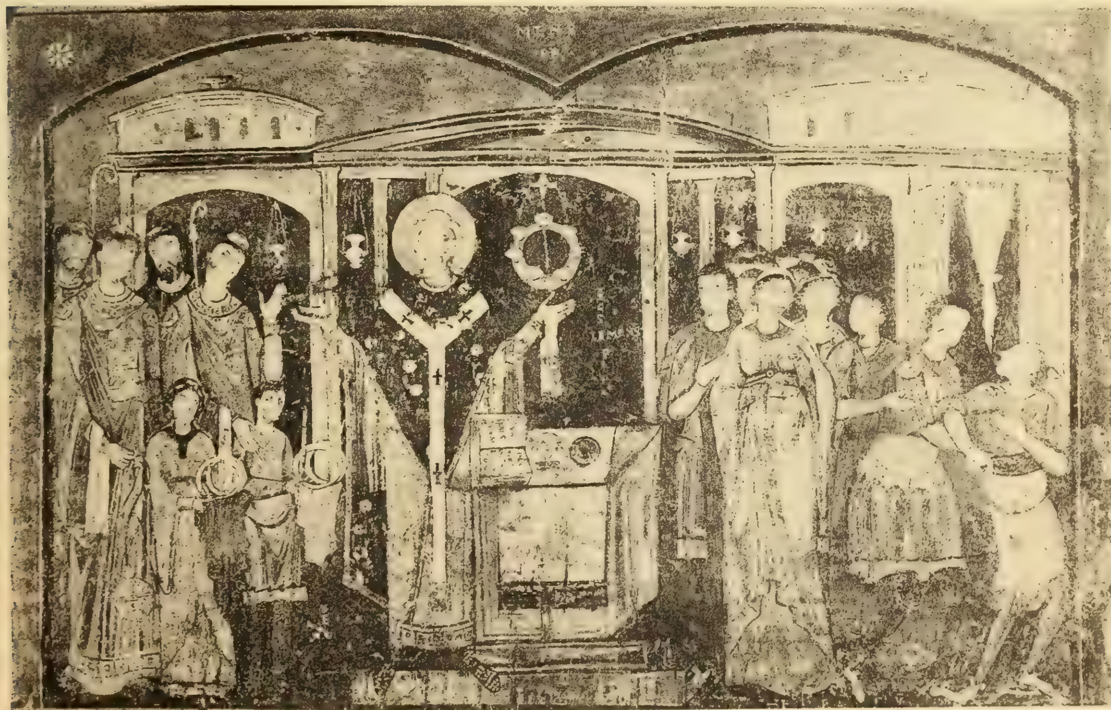


Photo Moscioni

62. L'Annonciation et la Nativité, 1011. S. Urbano alla Caffarella.



63. Miracle de St. Clément, 1073—85. St. Clément.



Photos Anderson.

64. St. Clément célébrant la messe, 1073—85. St. Clément.



65. Funérailles de St. Clément, 1073—85. St. Clément.

Photos Anderson.

66. Décortaion, 1073—85. St. Clément.



Photo Sansaini.

67. La Madone entre deux Martyres, 11ᵉ siècle. Ste. Pudentienne.



Photo Anderson

68. Détail de la mosaïque suivante.

69. Le Christ, la Vierge et Saints, 1139—43. S. Maria in Trastevere.

Photo Anderson.

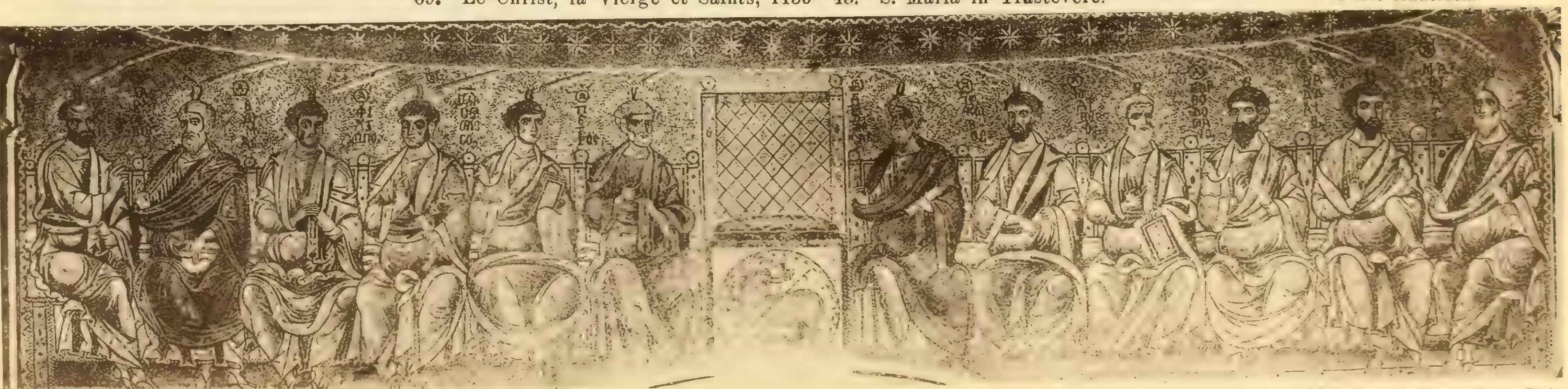


Photo du Ministère de l'Instr. Publ. Ital.

70. Le trône apocalyptique et les apôtres, 12e siècle. Grottaferrata.



Photo Anderson.

71. La Vierge à l'Enfant, 1159—81. Détail de la mosaïque de Sta. Francesca Romana.



Photo Sansaini

72. Le Prophète Amos, 12e siècle. Fresque transportée de St. Nicolo in Carcere au musée de Latran.



Photo Brogi.

73. Scène apocalyptique et le Martyre de St. Magne, fin du 12e siècle. Cathédrale d'Anagni.



74. Hippocrate et Galien fin du 12e siècle, Cathédrale d'Anagni. Photo Brogi.



Photo Moscioni

75. Les Vieillards de l'Apocalypse, fin du 12e siècle. Cathédrale d'Anagni.



76. Adam donne les noms aux animaux, 2e moitié du 12e siècle. St. Pierre de Ferentillo.



Photos du Ministère de l'Instr. Publ. Ital.

77. La création d'Eve, 2e moitié du 12e siècle. St. Pierre de Ferentillo.

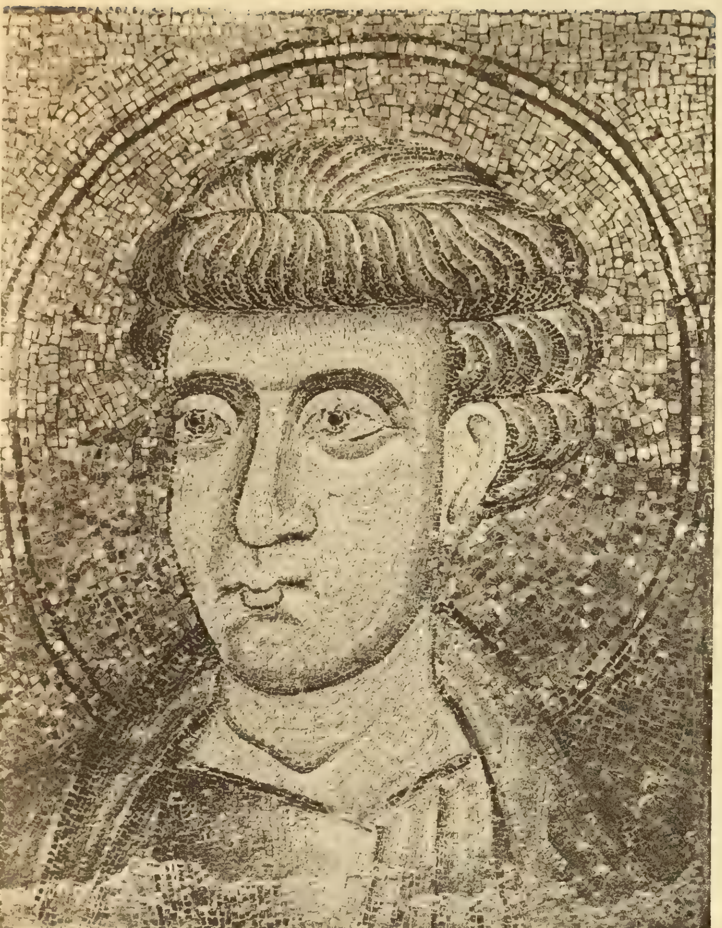


Photo Anderson.

78. Tête d'Apôtre de la Mosaïque de St. Paul-hors-les-murs, après 1218. Grotte Vaticane.



Photo Alinari.

79. Le Baptême de Constantin, 1246. Santi Quattro Coronati.



Photo Alinari.

80. Le Jugement dernier et scènes de la légende de St. Sylvestre, 1246. Santi Quattro Coronati.



81. Le Rédempteur entre quatre Saints, milieu du 13e siècle. Anagni, Cathédrale.



Photos Brogi.

82. Quatre Anges tenant le médaillon de la croix, milieu du 13e siècle Anagni, Cathédrale.



83. Les saintes femmes au tombeau vide, première moitié du 13e siècle. Sts. Côme et Damien.



Photos du Ministère de l'Instr. Publ. Ital.

84. Moïse fuyant le serpent, vers 1272. Grottaferrata.

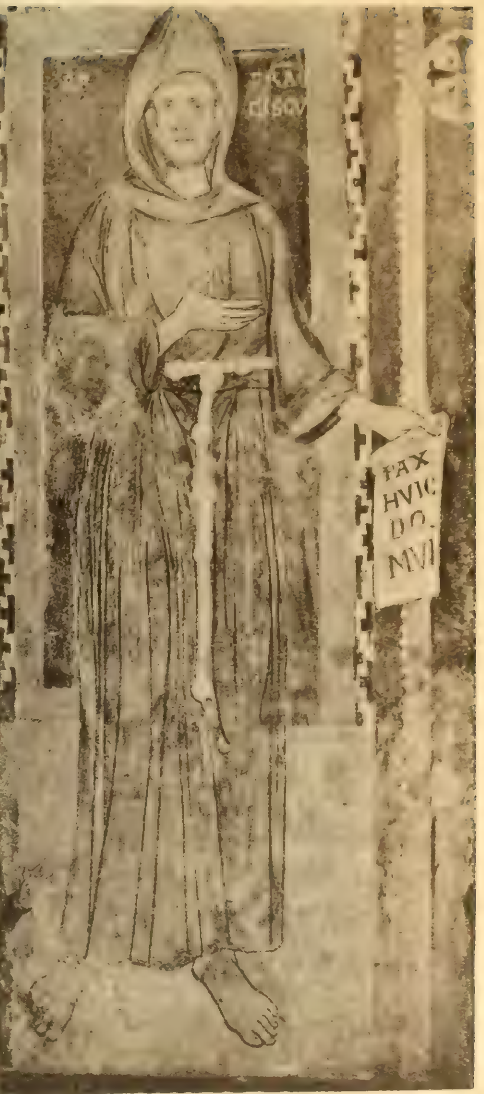


Photo Anderson.

85. Vierge à l'Enfant, 13e siècle. Ste. Marie Majeure.



86. Le Christ, 13e siècle. Cathédrale Sutri.



Photos Alinari.

87. St. François d'Assise, 1228. Sacro Speco, Subiaco.



88. Le pape Grégoire IX consacrant une chapelle, 1228. Sacro Speco, Subiaco.



Photos Alinari.

89. St. Grégoire et Job, 1228. Sacro Speco. Subiaco.

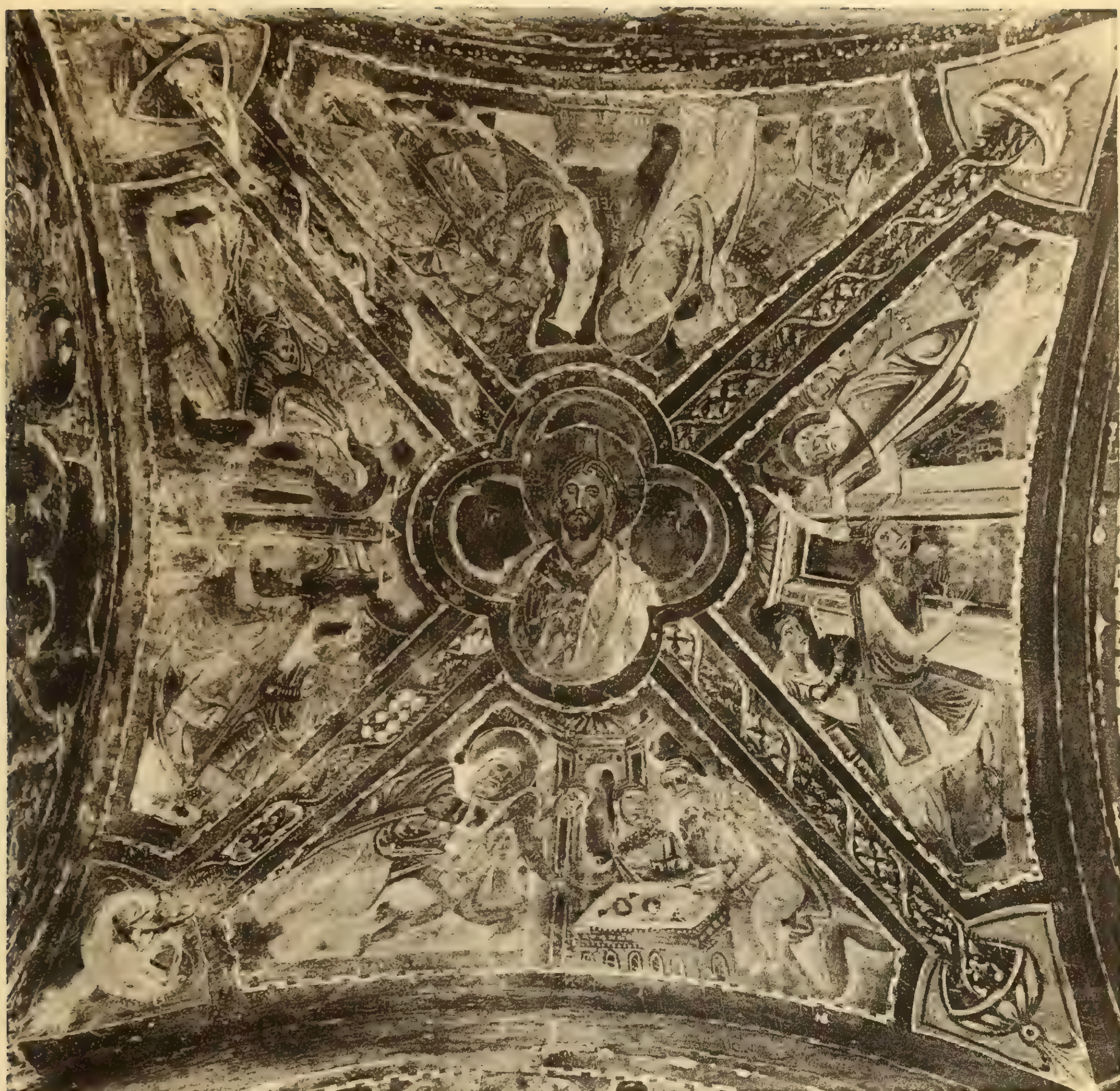


Photo Brogi.

90. Le Christ et quatre histoires de Samuel, 13e siècle. Cathédrale d'Anagni.



Photo Brogi.

91. Quatre Saints, 13e siècle. Cathédrale d'Anagni.



Photo Sansaini.

92. Episode de la légende de Ste. Cathérine, fresque du 13e siècle, transportée de l'église Ste. Agnès-hors-les-murs au musée de Latran.



Photos Brogi.

93—94. Conxolus. Deux moments de la légende de St. Benoit. Sacro Speco. Subiaco.



95. Ecole de Cimabue. Mi-figures d'Anges. St. François, Assise.

Photos Alinari.

96. Ecole de Cimabue (influencée par Cavallini et Torriti). La Nativité. St. François, Assise.



Photo Carloforti.

97. Détail de la fresque précédente.



Photo Anderson

98. Ecole de Cimabue (influencée par Cavallini et Torriti). Détail du Baiser de Judas. St. François, Assise.

L



Photo Verri.

99. Ecole de Cimabue (influencée par Cavallini). La Flagellation. Galerie de Pérouse.

Photo Alinari

100. Ecole de Cimabue. L'Apôtre St. Pierre. Ste. Marie Majeure.



Photo Alinari.

101. Jacopo Torriti. Mosaïque absidiale de St. Jean de Latran. 1291.

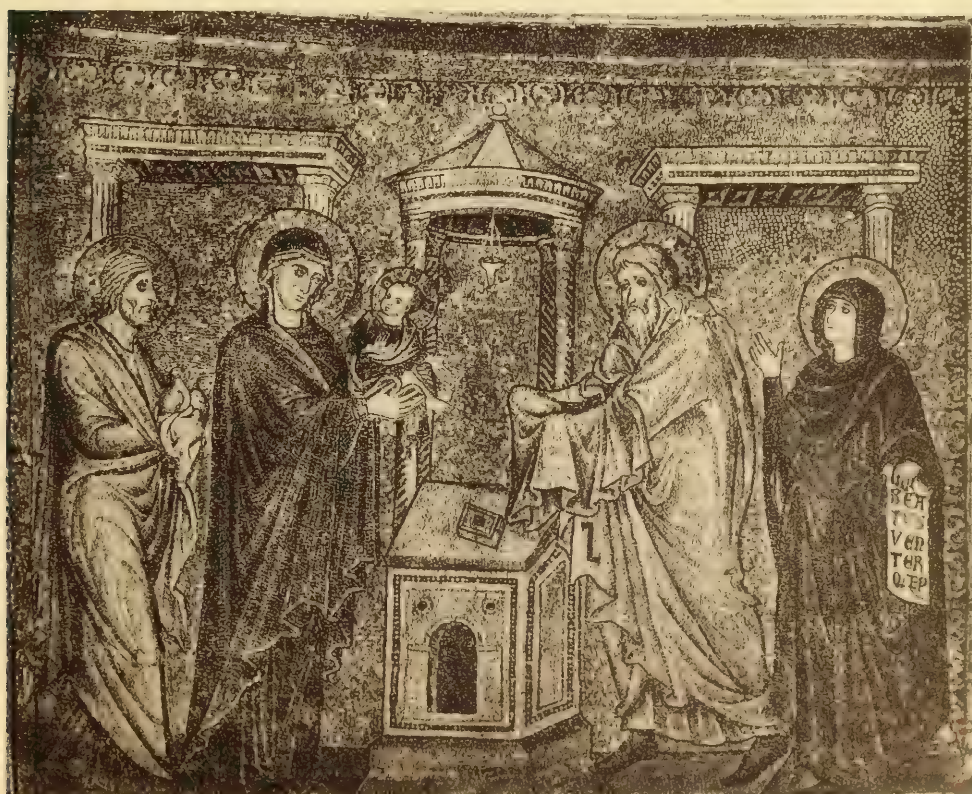


Photo Alinari.

102. Jacopo Torriti. Mosaïque absidiale de Ste. Marie Majeure, 1296.



103. Jacopo Torriti. La Nativité, 1296. Ste. Marie Majeure.



Photos Alinari.

104. Jacopo Torriti. Présentation au Temple, 1296. Ste. Marie Majeure.



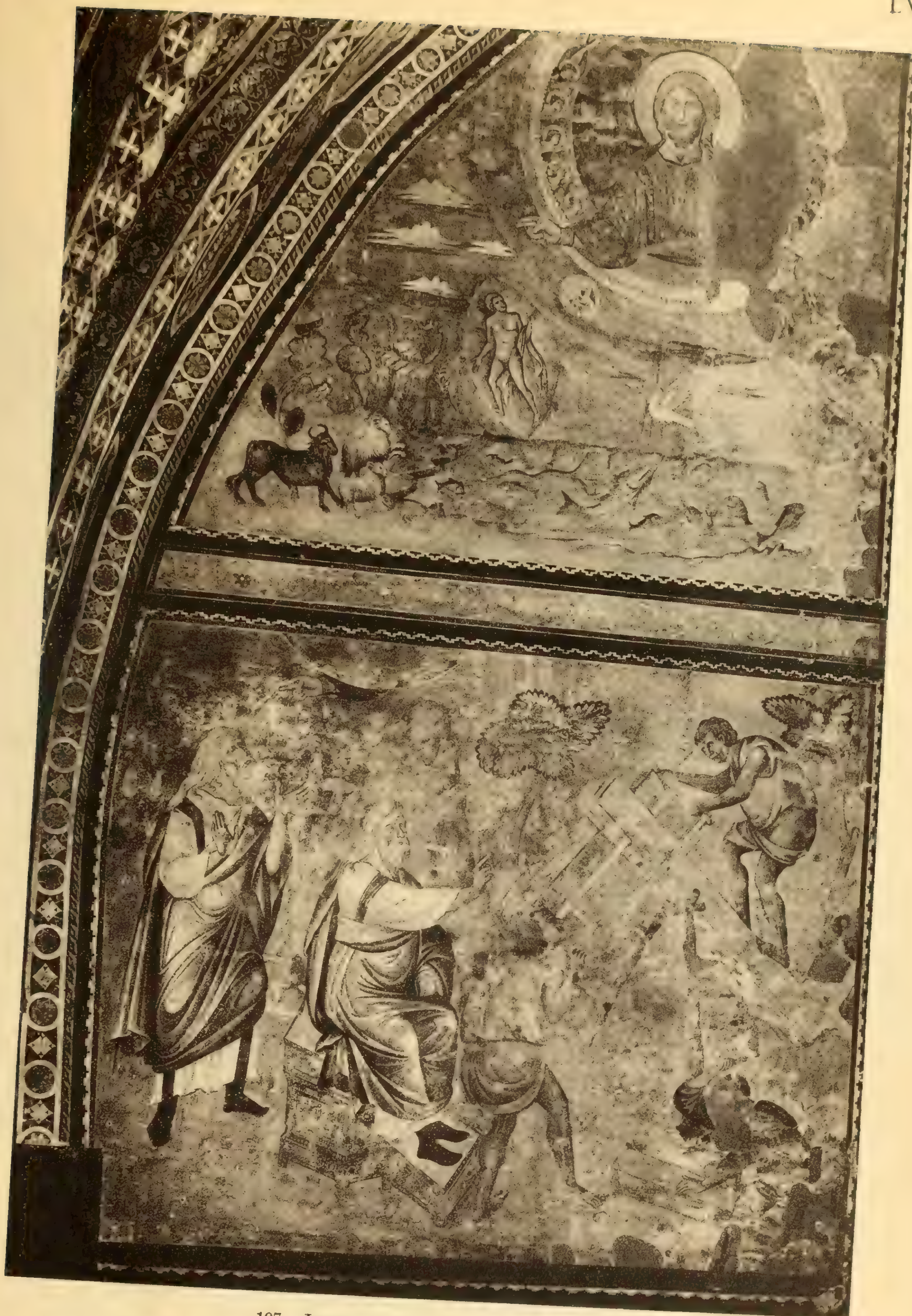
Photo Alinari.

106. Ecole de Torriti. Apôtre. St. Bevignate. Pérouse.



Photo Anderson.

105. Jacopo Torriti. Le Sauveur. Partie d'une voûte de St. François, Assise.



107. Jacopo Torriti. Création de l'Univers. Photo Alinari.
Ecole de Torriti. Noë recevant l'ordre de construire l'arche et la construction. St. François, Assise.



Photo Carloforti.

108. Ecole de Torriti. Détail du précédent.



Photo Anderson.

109. Ecole de Torriti. Sacrifice d'Abraham, St. François. Assise.


Photo Carloforti.

110. Torriti. Détail de fig. 107. St. François. Assise.



Photo Alinari.

111. Filippo Rusuti. Le Rédempteur entouré d'anges, vers 1308. Façade de Ste. Marie Majeure.



Photo Anderson.

112. Gaddo Gaddi? 1308? Légende de la fondation de Ste. Marie Majeure. Façade de cette église.



Photo Alinari.

113. La Vierge, deux saints et un défunt. 1299. Ste. Marie Majeure.

114. La Vierge, deux saints et un défunt, 1296. Ste. Marie sur Minerve. Photo Anderson



117. Panneau de la seconde moitié du 13e siècle La Nativité. Collection privée.



116. Madone à l'Enfant. Collection O. Kahn, New-York.



115. La Vierge à l'Enfant, fin du 13e siècle. Collection Hamilton, New-York.

Photo Sansaini.

118. Madone entre deux anges et Pape en adoration. 13e siècle. S. Maria in Trastevere.

119. Cavallini. L'Annonciation, 1291. . S. Maria in Trastevere.

Photos Anderson

120 Cavallini. Nativité du Christ, 1291. S. Maria in Trastevere



121. Cavallini. Le Sauveur. Détail du Jugement dernier, vers 1293. Ste. Cécile in Trastevere.



Photos Alinari

122. Cavallini. Un apôtre. Détail du Jugement dernier, vers 1293. Ste. Cécile in Trastevere.



123. Cavallini. Le Baptiste et deux Apôtres Détail du Jugement dernier. Ste. Cécile in Trastevere.



Photos Alinari.

124. Cavallini. Deux Anges. Détail du Jugement dernier. Ste. Cécile in Trastevere.



Photo Alinari.

125. Cavallini. Esaü présentant un plat à isaac. St. François, Assise.



Photo Carloforti

126. Cavallini. Détail du précédent.



127. Cavallini. Détail de fig. 125.



Photos C[illegible]

128. Ecole de Cavallini. Un ange. Détail de l'Ascension. St. François. Assise.



Photo Anderson.

129. Ecole de Cavallini Madone entre deux saints et un défunt. Ste Marie in Aracoeli.



Photo Alinari.

130. Ecole de Cavallini. La Crucifixion. Ste. Marie de Donna Regina. Naples.



Photo Verri

131. Ecole de Cavallini. Détail de la création d'Adam. Palais municipal. Pérouse.



132. Ecole de Cavallini. La Nativité. Collection Johnson. Philadelphia.



Photo Anderson.

134. Ecole de Cavallini évoluée St Augustin. Eglise de St. François, Assise.



Photo Alinari

133 Giotto Miracle de St François Eglise de St. François, Assise.



135. Ecole de Cavallini évoluée. Scènes de la légende de St Magne de Saint Galle (?). Transportées de l'église de Ste. Agnès au musée de Latran.



Photos Sansaini.

136. Détail d'une autre scène de la même série.

